Litterae Humaniores

Entartete Kunst, avagy az elfajzott művészet

Tanulmányok Max Nordau halálának századik évfordulója alkalmából

Szerkesztette
Balázs Gábor, Gábor György,
Gyenge Zoltán, Vörös Kata

Szeged Humanities Press

Entartete Kunst, avagy az elfajzott művészet

Tanulmányok Max Nordau halálának századik évfordulója alkalmából

Entartete Kunst, avagy az elfajzott művészet

Tanulmányok Max Nordau halálának századik évfordulója alkalmából

ORSZÁGOS RABBIKÉPZŐ
ZSIDÓ EGYETEM
JEWISH THEOLOGICAL SEMINARY
UNIVERSITY OF JEWISH STUDIES
בית־מדרש לרבנים
האוניברסיטה ללימודי היהדות בהונגריה
1877 | תרל״ז

SZEGED HUMANITIES PRESS

Szegedi Tudományegyetem, Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar,
Országos Rabbiképző – Zsidó Egyetem

Szeged – Budapest

2024

LITTERAE HUMANIORES

A szerkesztőbizottság tagjai:
Gyenge Zoltán, Sándor Klára, Kiss Attila, Laczkó Sándor, Zenón Luis Martínez,
Kent Cartwright, Hoczopán Szabolcs

A kötet szerkesztői:
Balázs Gábor, Gábor György, Gyenge Zoltán, Vörös Kata

© A kötet szerzői

SZEGED HUMANITIES PRESS
University of Szeged, Faculty of Humanities and Social Sciences
Jewish Theological Seminary – University of Jewish Studies

A borító Ludwig Tersch plakátjának felhasználásával készült.
(Entartete Musik című kiállítás, Düsseldorf, 1938)

Felelős kiadó: Gyenge Zoltán
Felelős szerkesztő: Sándor Klára
Borítóterv: Gyenge Anna Júlia
Olvasószerkesztő: Daróczi Enikő
Nyomdai előkészítés és kivitelezés: Innovariant Nyomdaipari Kft.

DOI: https://doi.org/10.14232/lh.2024.2
ISBN 978-963-688-017-0
ISBN 978-963-688-018-7 (PDF)
ISSN 3057-9449 (Nyomtatott)
ISSN 3057-9929 (Online)

TARTALOM

Előszó 7

MAX NORDAU

Ujvári Hedvig: Max Nordau *Entartung*jának helye kora szellem- és fogalomtörténetében 21
Bolgár Dániel: Nordau Miksa és a magyarok 37

ENTARTETE KUNST, AVAGY AZ ELFAJZOTT MŰVÉSZET

Gyenge Zoltán: A sematizmus művészete – a művészet sematizmusa 61
Basics Beatrix: Az „Entartete Kunst" jegyzék 79
Radnóti Sándor: Ízlés-érvek a degenerált művészetről 101
Mélyi József: Hosszú árnyékok 119

A TÖRTÉNELEM ELFAJZÁSAI

Széplaky Gerda: Művészet és erő 133
Szilágyi Ákos: A sztálini korszak „elfajzott művészete": a formalizmus ... 147
Gelencsér Gábor: Közös nevező 169
Csunderlik Péter: „Mintha trágyát szervíroztak volna" – A Tanácsköztársaság kultúrpolitikájának recepciója az 1919 utáni ellenforradalmi irodalomban 185

A LÉLEK ELFAJZÁSAI

Pléh Csaba: A modern művészet értelmezése a mai naturalista pszichológiákban 197
Boros Gábor: „Velence foglya" és a robusztus kecskeláb 209
Faludy Judit: Pain-taking ceramic 227
Hajdu István: Három esettanulmány az árulás és tiltás gazdag praxisából 243
Nagy Márta: A szólás szabadsága versus (?) művészi önkifejezés szabadsága 251

A TÁRSADALOM ELFAJZÁSAI

Gábor György: Elfajzott világ, elfajzott test 273
Pintér Tibor: „...Kéjes és kegyetlen emberek szórakoztatása..." –
A 17–18. századi kasztrált operaéneklés mint elfajzott művészet? 299
Kisantal Tamás: „Ezt nem szabad látni" 313
Sándor Klára: A nyelv elfajzásának lehetőségei 333
Földényi F. László: Elfajzott művészet – elfajzott gondolat.
Woke, Cancel Culture és a többi... 357

SZÖVEG ÉS KÉP ELFAJZÁSAI

Czeglédi András: Értesítjük arról, hogy meghalt. 375
Szőnyi György Endre: Magyar ezoterikus gondolkodók
‚elfajzottá változtatása' 1948 után: Hamvas Béla & Co. 385
Peremiczky Szilvia: A vallás színrevitele 401
Valastyán Tamás: Az ablak peremén – és azon túl 421
Gyimesi Timea: Az elfajzott látásmód mint kortárs írói program,
avagy Marie Darrieussecq „életrajza" Paula Modersohn-Beckerről 437

ELŐSZÓ

2023. január 23-án volt Max Simon Nordau (1849, Pest – 1923, Párizs) halálának 100. évfordulója. A Magyarországon született, de élete nagy részét Franciaországban töltő, leginkább német nyelven publikáló zsidó gondolkodó, orvos, szépíró, újságíró világhírét a Dreyfus-pert követően kibontakozó, cionista nézeteket hordozó bölcseletével alapozta meg, de rendkívül híressé tette őt orvostudományi és művészetkritikai munkássága is.

Legismertebb munkája, amit megjelenését követően azonnal több nyelvre is lefordítottak, az *Entartung* (1892), amelyben az orvos, szűkebben az elmegyógyász aspektusából vizsgálta saját kora legjellemzőbbnek tekintett művészetét, a modern művészek nyelvezetét és kifejező eszközeit. Az elmeorvos korabeli fogalmi készletével, fejezetről fejezetre veszi górcső alá a modern művészetet mint a legkülönfélébb elmegyógyászati betegség-szimptómákat: beszél a tünetegyüttesről (Symptome), felállítja a diagnózist (Diagnose), kutatja és feltárja a betegség eredetét, a kóroktant (Aetiologie), majd számba veszi a betegség legjellemzőbb manifesztációit (misztikusok, preraffaeliták, szimbolisták, tolsztojánizmus, wagnerizmus, ibsenizmus, a zolai iskola), s feltárja az egyik legfőbb fertőző gócot, Nietzschét és a nietzscheiánus gondolatkört. A művészetté torzított vagy hazudott pszichés-lelki degeneráció legjellemzőbb tüneteiként írja le az elhatalmasodott „ego-függőség"-et (Ich-Sucht), a mindenen elhatalmasodó pesszimizmust, a diabolikus jelleget és látásmódot, valamint a dekadenciát, hogy végül megalkossa a prognózist (Prognose), és felállítsa a szükséges és elkerülhetetlen terápiát (Therapie).

Az avantgárdellenes *Entartung* feltűnően nagy visszhangja mellett is kifejezetten döbbenetesnek mondható, és további eszmetörténeti értelmezésre vár Nordau elhíresült művének a folytatása, pontosabban annak közvetlen ideológiai megfontolásokon alapuló recepciója. Ugyanis – nem kevéssé abszurd módon – a hitleri Németországban éppen ennek a munkának az eszmei alapvetésére támaszkodva született meg az Entartete Kunst („Elfajzott művészet") koncepciója, és ennek nyomán a dekadens, kereszténytelen, „árjaellenes" felhangokkal teli, züllött, immorális, a „beteges" zsidó szellemiségtől megfertőződött, egyszerre nevetséges és undorító „nyugati kultúrmocsok"-nak a bemutatása, abban a biztos

reményben, hogy a modern művészet országosan körbehurcolt kiállítássorozata kellő hatással fogja elborzasztani és megriasztani az egészséges német szellemet.

Az Országos Rabbiképző – Zsidó Egyetem és a Szegedi Tudományegyetem Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kara 2023 szeptemberében Budapesten háromnapos interdiszciplináris konferenciát rendezett, amelyen filozófusok, esztéták, pszichológusok, történészek, művészettörténészek, irodalmárok, zenekutatók, filmesztéták stb. arra a kérdésre keresték a választ, hogy van-e, létezik és létezett-e valaha is elfajzott művészet, s ha igen, hogyan lehetséges ez. Valamint, hogy kognitív tekintetben milyen jelentést vagy értelmet hordozhat ez a kifejezés, s történelmi kontextusban vajon az egyes korszakok milyen regulák mentén, milyen eszmei és ideológiai megfontolásoktól keretezve, mit tekintettek vallási, politikai vagy esztétikai értelemben „elfajzott művészetnek".

Voltaképpen a zsidó képi ábrázolás tilalmától, illetve a tilalom biblikus és rabbinikus értelmezésétől a kereszténység képtisztelő és ikonoklaszta disputáin vagy a reformáció-ellenreformáció képvitáin és a trinitas kiábrázolhatóságán át a 20. századi diktatúrák művészet- és kultúrpolitikájáig és a „támogatjuk, tűrjük, tiltjuk" ideológiájáig, vagy napjaink kultúrharcaiig, akár a cancel culture-ig, akár a fundamentalista elvárásokig, avagy egy-egy politikai berendezkedés kulturális korszakká tételének erőszakos szándékáig vajon mit tekintettek a különböző korszakok „elfajzottnak", azaz milyen kulturális megnyilvánulásokat szándékoztak hatalmi eszközökkel betiltani, megszüntetni vagy elhallgattatni? S mindezzel párhuzamosan, a célzatos betiltások vagy ellehetetlenítések mellett milyen művészeti-kulturális elvárásokat fogalmaztak meg a hatalom kultúrpolitikai megrendelői, s az adott történelmi pillanatban milyen ideológiai szempontoknak kellett megfelelni ahhoz, hogy az átpolitizált, ideológiai alapú művészeti kánon, s ezzel együtt a politikai szempontokat nyíltan hordozó mecenatúra garantáltan megnyíljon az udvari művészek és művészet előtt?

Végső soron, mind történeti, mind szinkron értelemben azt tekintettük a legfőbb kérdésnek, hogy lehetséges-e a normális esetben autonóm módon szerveződő és működő és a művészeti alkotószabadság önállóságát nélkülözhetetlennek tekintő kultúrát a politika, az ideológia vagy a világnézet képére és hasonlatosságára megregulázni és domesztikálni, avagy mindez felesleges és reménytelen kísérlet, amely legfeljebb csak ideig-óráig képes ellehetetleníteni, elhallgattatni vagy különféle hatalmi eszközökkel háttérbe szorítani a fennálló elvárásaival nem harmonizáló, vagy a politikai hatalmat kritikai aspektusból opponáló autonóm művészeti törekvéseket.

A kötet első egységének nyitótanulmányában Ujvári Hedvig *Max Nordau* Entartung*jának helye kora szellem- és fogalomtörténetében* című írásában átfogó képet nyújt a Darwin, Lombroso és Comte által inspirált műről, amelyben Nordau egy maga által tételezett és ideáltipikusnak tekintett szellemi-morális egészség alaphelyzetéhez viszonyítva fejti ki civilizációkritikai észrevételeit. Kulturális elfajulás alatt a korszak legmeghatározóbb szellemi áramlatainak az eszmei degenerálódását érti, amelyek civilizatorikus betegségekként határozták meg a korszak modernitását. Nordau megannyi tévedése mellett a tanulmány világossá teszi, hogy az a nacionalista és faji irányú gondolatiság, amelyet később a hitleri kultúrpolitika igyekezett kiolvasni a műből, valójában Nordau gondolkodásában még egyáltalán nem volt jelen.

Részben ehhez a dolgozathoz kötődik Bolgár Dániel *Nordau Miksa és a magyarok: Egy magyar önérzet feltárása* című dolgozata, amely egy valóban meglévő kettősséget állít vizsgálódásának középpontjába. Mert – egyfelől – Nordau a cionizmus zsidó nemzeti mozgalmának az egyik alapítója, másfelől azonban gondolkodását minden valószínűség szerint megtermékenyíthették a korabeli magyar nacionalizmusról szerzett tapasztalatai. S ha ez így volt, akkor vajon ehhez a sajátos magyar nemzeti gondolkodáshoz képes volt-e a maga módján hozzájárulni a cionista zsidó Nordau? A kérdés a világi nacionalizmusok sokrétegűségére irányítja a figyelmet.

A kötet második részének első tanulmányában, *A sematizmus művészete – a művészet sematizmusa* című írásában Gyenge Zoltán már Nordau eszmetörténeti hatására és kiterjedt recepciójára fókuszál. Mint azt világossá teszi, noha Nordau munkája még nem tartalmaz semmit abból az ideológiából, amelyből a fasizmus bontakozik majd ki a '30-as években, ám bizonyos elemeiben, így például a frenológia áltudományos gondolatának jelenlétével akaratlanul is hozzájárul a nemzetiszocialista kultúrpropaganda és kultúrkritika hatalmi és ideológiai célkitűzéseihez. Gyenge Zoltán írása a hegeli esztétika felidézésével részben arra keresi a választ, hogy mi nem lehet a művészet célja, részben pedig azt mutatja meg, hogy a sematizmus jelenléte milyen művészeten „túli", alapvetően politikai és ideológiai célpontokat tart szem előtt.

Az „elfajzott művészet" jegyzék, Victoria & Albert Museum című dolgozatában Basics Beatrix a V&A gyűjteményben található teljes dokumentumra hivatkozva mutat rá arra, hogy a hitleri propagandagépezet által Münchenben megrendezett, majd az egész országon végigutaztatott „Entartete Kunst" kiállítás a teljes

elkobzott anyagnak a töredéke csupán. Ennek magyarázata, hogy a degeneráltnak ítélt műalkotások egy jelentős részével a nácik – minden ideológiai ellenszenvüket félretéve – gondtalan cinizmussal üzleteltek, adták-vették vagy cserélték az amúgy üldözött és megvetett műalkotásokat, igaz, a tisztogatásba műalkotások megsemmisítése is belefért. A kétkötetes inventárium a legpontosabb forrása a múzeumok kifosztásának, s az „elfajzott művészet" elleni náci hadjáratnak.

Az 1937-es páros kiállítást, Nagy Német Művészeti Kiállítást és az Elfajzott Művészet című kiállítást Radnóti Sándor *Entartung és absztrakció* című tanulmányában mint az ízlésdiktatúra két jellegzetes megnyilatkozását írja le. Az előbbi az „érzékiség nélküli szépségnek", az akadémizmusnak, a konzervativizmusnak, a megtörhetetlen hagyománynak giccsbe fulladó manifesztációja, míg a másik az ideológiai és politikai szempontok érvényesítésének a reprezentációja. Ebben a környezetben, ahol – egyfelől – szervező és elítélendő elemmé vált a művészek zsidó származása, avagy baloldali elkötelezettsége, ám másfelől triumfált a múlt, a konzervatív kispolgári ízlésvilág, amely a 20. század eleje óta a modern műalkotást kizárólag kigúnyolandó értelmetlenségnek tekinti, s annak alkotóit beteg, tébolyult elméknek tartja. Az írás fontos adalék az absztrakt művészet prezentálásának történelmi és elméleti hátteréhez.

Tematikailag Radnóti Sándor írásához kapcsolódik Mélyi József *Az elfajzás továbbélése: Viták az absztrakcióról a háború utáni Németországban* című munkája. Az írás a háború utáni német művészettörténet-írásnak az absztrakt művészethez való eltérő pozícióit veszi szemügyre. Az egyik oldalon a náci múlttal rendelkező Werner Haftmann munkásságát vizsgálja, aki a modernizmus védelmezőjeként az „elfajzott művészek" kategóriájába sorolt művészek rehabilitálásáért szállt síkra. Vele ellentétben a Magyarországon is jól ismert Hans Sedlmayer, aki az „elfajzott művészet" fogalomrendszerét újrahasznosítva egyenesen a szocialista realizmus védelmezőivel kerül egy oldalra. Az írás az adott fogalmak és nyelvi fordulatok háború utáni továbbélésére mutat rá.

A harmadik egység Széplaky Gerda *Művészet és erő: Az esztétikai hatásban megnyilvánuló „erőszakról"* című írással veszi kezdetét. A dolgozat azt vizsgálja, hogy a különböző totalitárius hatalmak önreprezentációs célzattal miként használták fel a művészeti befogadásban rejlő erőt. A tradicionális szépségkultusszal szemben a 20. századtól a művészet egyik szervező eleme és fogalma az erő lesz. Az erő mint individuális fogalom s hatalmi potencialitás, amely az egyes embernek a sokasággal szembeni hatalmára utal, azaz a függetlenségére, az autonómiájára.

Másrészt a pusztításban, az erőszakban, a terrorban és a diktatúrában megnyilvánuló negatív erő, amely a totalitárius alkotások „erőtöbbleteként" hat a befogadóra. Aligha véletlen, hogy a diktatúrák számára miért jelent oly nagy veszélyt és kihívást a független művészetek puszta léte.

Szilágyi Ákos *A sztálini korszak „elfajzott művészete": A formalizmus* című dolgozatában Nordau alig-alig ismert oroszországi recepcióját dolgozza fel, kiváltképp az „elfajulás" terminológiájának visszatértét a totalitárius sztálini kultúrpolitikában, jelesül az „antiformalista kampány" kultúrpolitikai terrorjában. Sokat elárul, hogy a sztálini kultúrpolitikának hasonlóképp volt üldözendő és megsemmisítendő ellensége a baloldali avantgárd művészet, mint a hitleri kultúrpolitikának. A tanulmány azt vizsgálja, hol válik el az „elfajzás" metaforáját a hatalom nyelvezetébe átültető és a *rendelleneseket* mint a társadalomra veszélyes – „természetellenes", „beteg", „abnormális" – „elfajzottakat" egyfelől „fajbiológiai", vagyis rasszista alapon kriminalizáló náci, másfelől a politikai-ideológiai alapon kriminalizáló sztálini szovjet totalitárius gyakorlat egymástól.

Míg a Rákosi-korszak szocialista realista termelési filmjeinek ikonográfiája túlnyomórészt ismert, a Horthy-korszak populáris filmkultúrájának rendre visszza-visszatérő elemei kevésbé. Pedig aligha véletlen, hogy a mezőgazdasági vagy az ipari termelést bemutató filmek képi világában is jelen vannak a faji ideológiát és az antiszemitizmust propagáló elemek. Gelencsér Gábor *Közös nevező: A Horthy- és Rákosi-korszak politikai filmjeinek ikonográfiája* című dolgozata a két, ideológiailag ellentétes rezsim filmjeinek összehasonlításával arra vállalkozik, hogy bemutassa, a művészet ideológiai-politikai propagandává züllesztése milyen hasonló ikonográfiai következményekkel jár.

Csunderlik Péter *„Mintha trágyát szervíroztak volna". A Tanácsköztársaság kultúrpolitikájának recepciója az 1919 utáni ellenforradalmi irodalomban* című tanulmánya azt vizsgálja, hogy a Horthy-kor Tanácsköztársaság-ellenes irodalmában az antiszemita szellemiség miként tekinti „idegennek", „fogyaszthatatlannak" és „érthetetlennek" a kommün alatti avantgárd művészetet. Kassák művészetével kizárólag a pszichiátereknek érdemes foglalkozniuk, a korszak plakátkultúrája pedig egyenesen veszélyt jelent a terhes nőkre – harsogták ekkoriban az avantgárd művészet ideológiai kritikusai. A baloldalhoz és a zsidósághoz besorolt avantgárdról ideológiai megalapozottságú torzképet fest a jobboldali kritika, éppen úgy, ahogy a köztulajdonba vett műkincsek Műcsarnokban rendezett kiállítását, vagy a színházak demokratizálását is ideológiai alapokon bírálják.

A kötet negyedik egysége Pléh Csaba *A modern művészet értelmezése a mai naturalista pszichológiában* című tanulmányával indul. Az írás arra hívja fel a figyelmet, hogy a modern művészetek, így a szürrealista önkifejezési mód, avagy az absztrakt ábrázolások új értelmezési kihívást jelentenek a pszichológusok számára. Az elmúlt 100 év alternatív értelemzési módjainak összefoglalása kitér a Gestalt elvű pszichológiára, amely az élmény szerveződését elsődlegesnek tartja. Ez lesz aztán a dekompozíciós felfogásoknak a kiindulópontja, egyúttal annak a művészi eljárásnak a része, amelyben a művészek bizonyos értelemben neurológusokká válnak. Hasonlóképpen a szürreális szál értelmezéséhez, ahol inkább evolúciós kereteket használnak. Mindenesetre a művészet így válik sok egyéb funkciója mellett a világ megismerésének kísérletező útjává is, következésképpen a művészet sosem lehet „elfajzott".

„Velence foglya" és a robusztus kecskeláb című dolgozatában Boros Gábor Tintoretto kései festményét, az Ovidius *Fasti*jának egy részletét feldolgozó *Hercules kitaszítja a faunt Omphale ágyából* című munkáját vizsgálja. A gondolatmenet kiindulópontja Sartre tézise, miszerint a perspektivikus ábrázolás Isten tekintetének eltűnésére utal. Így kézenfekvő egy archaikus kor termékenységkultuszához kapcsolódva hirdetni az „édes isteni promiszkuitást". Diderot szexuális forradalomról beszélt, s immár a kortárs állatkultusz vadhajtásai is prognosztizálhatók, amelynek radikalitása valószínűsíthetően felér majd akár a mesterséges intelligencia működésének következményeivel.

Az MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjteményének egy kerámiáját elemzi Faludy Judit *Pain-taking ceramic* című írásában. A munka valószínűsíthetően egy női outsider artist munkája, amely az alkotó életében átélt traumáit összesűrítve jeleníti meg. De mitől lesz valami nőies? A férfiasság hiányától? A reneszánszban a jézusi ábrázolásokon nem jelenhetett meg férfiassága. A kerámián egy keresztre feszített nő látható. A kérdés: kinek szól a vágy, s egyesülhetünk-e olyan elképzeléssel, ahol nincs neme a vágy tárgyának? Rombol-e ez, avagy épít? Ha Szent Antal megkísértése ábrázolható, miért minősül szentségtörésnek a beleélés, a szerepátvétel megjelenítése? A megannyi szerepkonstrukció, hogy értelmezhető – mi nem, ami igen, zsidó-e, ha nem keresztény, lehet-e az egyesülés a megformált testé és az ábrázolhatatlané, a földié és az isteni eredetűé? Egyáltalán: hol húzódhat határ a határolt és határtalan között? Nő-e, ami nem férfi?

Hajdu István *Tiltás és kötés* címmel megírt esszéje a létrejött csoportok ideológiájával szemben in statu nascendi jelentkező ellen-ideológiáknak az avantgárdon belüli jellegzetes gesztusát vizsgálja. A magyar „progresszív" kultúrában mindez

a pillanatok tört része alatt következett be. Így felidézhető a *Tett* és a *Ma*, majd az Európai Iskola, később a hatvanas-hetvenes évek fordulóján az IPARTERV kvázi-csoport idején. Mindez tetőzött a 80-as évek fordulóján a „magyar posztmodern" felbukkanása pillanatában.

Nagy Márta *A szólás szabadsága versus (?) művészi önkifejezés szabadsága* című értekezése azt vizsgálja, miként reagál a politika és a jog a *fin de siècle* korának modernizációs robbanására. Németország és Magyarország a modern művészetet az elfajuló, zsidó, azaz nemzetidegen, következésképpen az egész nemzetet veszélyeztető elhajlásnak vagy degenerációnak tekinti. Kezdetét veszi a művészi szabadság alapjogi korlátozása, a politikai cenzúra tobzódása, valamint növekszik a művészi önkifejezés szabadsága felett gyakorolt állami kontroll. De vajon van-e, lehet-e jogi fogalma a művészetnek? Korlátozható-e a művészet és a művészek önkifejezési szabadsága? Miért próbálkozik hazánkban valamiféle kanonizált definícióval az Alaptörvény? A dolgozat az alkotmányos jogok érvényesítésének és e jogok gyakorlati megsemmisítésének ellentmondását tárja fel.

A kötet ötödik egysége Gábor György *Elfajzott világ, elfajzott test: A zsidó és az elzsidósodott világ fiziognómiája a középkor vizualitásában* című írásával indul. A tanulmány annak a váltásnak az okait kutatja, amikor a 11. századot követően a képi ábrázolásokon az érzékileg addig semmiben sem különböző zsidó szereplők fiziognómiai jegyek alapján kezdenek elkülönülni a keresztény alakoktól. Ezek a jegyek és a zsidó személyek attribútumai a zsidóság történelmi és üdvtörténeti bűneinek fizikailag észlelhető jegyei. A keresztény politikai diskurzusban a zsidóság ettől kezdve a kereszténység lelki-spirituális jellegével szemben a politeia testi-materiális összetevőjét jelenti. Ezzel párhuzamosan a zsidóság, immár valós vallási hovatartozástól függetlenül az elzsidósodó, elfajuló világ bűnös szimbólumává válik, a „szociológiai zsidó" fogalma mellett a „hermeneutikai" vagy „esztétikai zsidóság" elfajzott, erkölcstelen alakját testesítve meg.

Pintér Tibor *„...Kéjes és kegyetlen emberek szórakoztatása..." A kasztrált operaénekesek esztétikai és morális megítélése a 17–18. századi európai kultúrában* címmel Rousseau *Zenei szótár*ának szócikkéből kiindulva felidézi a kasztrált énekesek morálisan súlyosan kérdéses, elfajzottnak tekinthető művészetének kritikai elutasítását. Ugyanakkor a kasztrált énekesek a 17–18. században az itáliai énekkultúra és az opera műfajának meghatározó alakjai voltak. Hogyan volt lehetséges esztétika és morál, művészet és filozófia ilyen mértékű összeütközése az európai zenetörténet egyik meghatározó korszakában? A dolgozat művészetelméleti,

zeneesztétikai és szociológiai megközelítésben keresi a választ az „elfajzott művészet" „angyali hangjának" paradoxonára.

Kisantal Tamás *Ábrázolhatóság és „képtilalom" a holokauszt művészetében* című írásában a holokauszt ábrázolhatóságának, reprezentációjának filozófiai és esztétikai ellentmondásokat magában rejtő kérdéséből indul ki. Lehetséges-e az utolsó perceket megjeleníteni ott, ahol nincs élő szemtanú, s ahol morális tiltások övezik a vég pillanatainak „megképesítését". A tanulmány ugyanakkor azokra a művekre hívja fel a figyelmet, például Vaszilij Grosszman vagy André Schwarz-Bart regényeire, amelyeket nem állnak meg a gázkamrák bejáratánál, hanem ennek a legvégső pontnak az ábrázolására vállalkoznak. Ezeket a műalkotásokat szemrevételezve járja körül az írás az ábrázolásokkal kapcsolatos esztétikai és morális kérdéseket.

Vajon képes-e a nyelv valamiféle elfajzásra? Sándor Klára *A nyelv elfajzásának lehetőségei* című munkájában azt hangsúlyozza, hogy az emberi nyelvet évszázadok óta valamiféle természeti jelenségnek, élő, organikus rendszernek tekintik, amelyek a nyelvet az élőlények tulajdonságaival írják le, beszélve nyelvek rokonságáról, családfáiról, leszármazásáról stb., a nyelvi fattyúhajtások nyesegetését sürgetve. E kognitív struktúrák alapján természetes, hogy a nyelvet is lehet elfajzottnak, degeneráltnak minősíteni. A kérdés az, hogy milyen szempontokra hivatkozva, milyen előfeltevésekre építve, milyen érvek alapján szokták a nyelvet degeneráltnak vagy kórosnak tekinteni, s hogy eme szempontok miként ágyazódnak be egy-egy korszak uralkodó politikai irányvonalába.

Az ötödik egység zárótanulmányában Földényi F. László *Elfajzott művészet – elfajzott gondolat* című írásában határozott hangot ad annak, hogy amiként a fajelmélet nem szűkíthető le a fasizmusra vagy a nácizmusra, úgy az „elfajzott művészet" gondolata sem köthető kizárólag a nácikhoz. A jelenség képlékeny, s könnyedén változtatja arcát, attól függően, hogy faji, vallási, esztétikai vagy politikai ítéletre van igény. Autoriter közegben éppúgy feltűnik, mint liberálisban, baloldaliban csakúgy, mint jobboldaliban. A tanulmány az „Entartete Kunst" pecsétjével történő megbélyegzésre hoz fel mai példákat, illetve keres ezekre magyarázatot.

A kötet hatodik, záró egysége Czeglédi András *Értesítjük arról, hogy meghalt – Jövőre irányuló emlékezés és „elfajzás"* című esszéjével kezdődik. A tanulmány a művészet végének és halálának gondolatát vizsgálja, amely a modernitásban mint diszkurzív alakzat jelent meg, kapcsolódva a művészet transzgresszív, határátlépő

jellegéhez, valamint az „elfajzás" és „szent félelem" érzetéhez. Elemzi, hogy miként alakul ki a „szent félelem" gondolata, és hogyan jelenik meg az „eljövendőre emlékezés" paradoxona, különösen Kafkánál. Az „eljövendőre emlékezés" eszméjét nemcsak művészetesztétikai kontextusban vizsgálja, hanem annak más alkalmazásait is feltárja. A határátlépésből fakadó „szent félelem" történelmi alakzatait elemzi Platóntól egészen Leninig. Fő fókusza azonban az eljövendőre emlékezés kafkai időparadoxona. Kafka írásai példázzák a jövőre irányuló emlékezés komplexitását, amely nemcsak művészetesztétikai, hanem univerzális hermeneutikai jelentőséggel is bírhat.

A művészet transzgresszív, határátlépő szerepe Szőnyi György Endre *Magyar ezoterikus gondolkodók ‚elfajzottá változtatása' 1948 után: Hamvas Béla & Co.* című tanulmányában is megjelenik. Három ezoterikus gondolkodó, Baktay Ervin (1890–1963), Szepes Mária (1908–2007) és Hamvas Béla (1897–1968) 1945 utáni pályáján keresztül láthatjuk, hogy a diktatúrák miként bélyegezték meg a művészet és az irodalom különböző formáit. Míg a hitleri diktatúra számára a zsidó és baloldali művészet számított „elfajzottnak," addig a kommunista hatalomátvétel után a burzsoá, vallásos és ezoterikus gondolatok váltak üldözendővé. A tanulmányban feltárul előttünk, hogy miként stigmatizálják az uralkodó ideológiák a művészet bizonyos formáit, és hogyan élik meg a művészek és gondolkodók ezt az elnyomást.

Peremiczky Szilvia a művészet és az elfajzás gondolatkörét a vallás tematikájával bővíti. *A vallás színrevitele: A vallás és a vallásos élet színpadi ábrázolásának problémái a kortárs izraeli színházban* című írás vizsgálja, hogyan jelenik meg a vallás és a vallásos karakter az izraeli színpadokon, és miért váltanak ki egyes színpadi ábrázolások tiltakozást a vallásos csoportok és a velük rokonszenvező politikai erők körében. Rávilágít arra, hogy az izraeli színház egy jelentős része a valláskritika színterévé vált, gyakran démonizáló olvasatot képviselve, miközben a vallásos élet árnyaltabb bemutatása inkább a szórakoztató színházakra maradt.

Valastyán Tamás kibontja a tér és a hatalom közötti dinamikát a kötetben szereplő írásában, melynek címe: *Az ablak peremén – és azon túl: A tér relatív interioritása Borbély Szilárd* Kafka fia *című regényében.* A tanulmányban Borbély Szilárd regényének térpoétikáját elemzi, különös tekintettel a barokk létszemléletre és a halálhoz való viszonyra. Vizsgálja, hogy az ábrázolt terek – mint a szoba, folyosó, liftbelső, kamra – hogyan értelmezhetők innovatív módon a barokk térkoncepció mentén, amely egyszerre monadikusan zárt és relatíve nyitott. A barokk térfelfogás felszabadításával új olvasati lehetőségeket kínál, amelyek

a kreatív önteremtés és a feljebbvaló hatalomhoz való igazodás közötti ellentét feszültségében rejlenek.

A kötet zárótanulmányában Gyimesi Timea új perspektívákat kínál a művészet és az önkifejezés viszonyában. *Az elfajzott látásmód mint kortárs írói program, avagy Marie Darrieussecq „életrajza" Paula Modersohn-Beckerről* című tanulmányában Paula Modersohn-Becker életművét és annak kortárs értelmezését vizsgálja Darrieussecq életrajzi művén keresztül. A tanulmány feleleveníti a fiatal festőnő alakját, aki a német akadémizmussal szemben radikálisan más és szabad önkifejezést keresett. Két alkotását a náci rezsim Entartete Kunst kiállítása is megbélyegezte 1937-ben, harminc évvel a halála után. Darrieussecq írói technikája, amely a közvetett szabad beszéd eszközével elmossa a határokat a megszólalók és a gondolatok között, megteremtve egy „közös műhelyt," ahol az olvasó is részesévé válik az elbeszélésnek, szakít a megszokott életrajzi művek formanyelvével: történelmi és személyes fragmentumokból alakít egységes, mégis heterogén narratívát.

A kötet tanulmányai szándékunk és reményeink szerint multidiszciplináris keretek között hozzájárulnak a mindenkori hatalom és művészet lehetséges viszonyrendszereinek tisztázásához: ahhoz, hogy a művészet autonómiáját, az alkotói szabadság és önállóság nélkülözhetetlen elvét és gyakorlatát a hatalom időről időre miként próbálja politikai vagy ideológiai keretek közé kényszeríteni, s hogyan próbálja érvényesíteni művészetnek álcázott politikai propagandáját. A műalkotások és művészek esetleges politikai, ideológiai vagy vallási elutasítottsága, avagy esztétikai értelmezhetetlensége ugyanakkor nem ok arra, hogy tudomást sem véve a művészet mindenkori sokféleségéről, változatosságáról, megújulásáról és modernségéről akár pszichiátriai, akár bármilyen más betegségre, degeneráltságra, elfajultságra utaló fogalommal legyen felcímkézhető.

Kötetünk egyúttal filozófiai, pszichológiai, történettudományi, esztétikai, irodalom-, film– és művészettörténeti, valamint eszme- és kultúratörténeti perspektívából kíván érvelni az alkotói és a befogadói szabadság és szabad értelmezés mellett.

Az olvasó kezében tartott tanulmánygyűjtemény az Országos Rabbiképző – Zsidó Egyetem és a Szegedi Tudományegyetem Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kara együttműködési programjának keretében készült. Köszönet illeti a tanulmányok szerzőit, s mindazokat, akik ötleteikkel, hozzászólásaikkal

észrevételeikkel vagy éppen a könyv előállításának technikai munkálataiban való részvételükkel járultak hozzá a kötet megszületéséhez.

Nagyvonalú támogatásukért külön köszönet illeti a Mazsihiszt, valamint az OR-ZSE és az SZTE-BTK vezetőségét!

Budapest – Szeged, 2024 szeptemberében

A szerkesztők

MAX NORDAU

Ujvári Hedvig[1]

MAX NORDAU *ENTARTUNG*JÁNAK HELYE KORA SZELLEM- ÉS FOGALOMTÖRTÉNETÉBEN

Bevezetés, problémafelvetés

Az ember vagy az emberi civilizáció elfajzásával (degenerációjával) kapcsolatos elképzelések jelentős mértékben jelen voltak a 19. század közepétől a 20. század közepéig a tudományt, művészetet és politikát átható diskurzusokban. A degenerációról vallott nézetek alapját a századforduló körül eluralkodott pesszimista világnézet, az általános hanyatlás (*fin de siècle*, dekadencia) érzete képezte, melyekhez szorosan kapcsolódik az örökléselmélet, az eugenika, valamint a fajelmélet is.

A degeneráció fogalma azonban ennél jóval régebbi. Már Arisztotelész is rámutatott arra, hogy az öngyilkosság, a bűnözés és egyéb gaztettek egy nép elfajzásához és pusztulásához vezetnek. Jean-Jacques Rousseau értelmezése szerint a természetes állapottól való eltérés következménye a degeneráció. *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes* (1755) című művében arról ír,[2] hogy az emberiség az eredeti, ideális és egészséges természeti állapotot a civilizációra cserélte. Utóbbi minden baj, betegség és káros szokás forrása, mivel az ember egyre távolabb kerül a természettől, illetve saját, eredetileg jó természetétől.

Ez az eltérés társadalmi kontextusban is megmutatkozhat, így többek között a tehetősebb és a szegényebb rétegek között tapasztalható túl-, illetve alultápláltságban, vagy az ember mentális túlterheltségében. Utóbbi a 18. századi Angliában

1 Ujvári Hedvig, irodalomtörténész, germanista, habilitált egyetemi docens, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Bölcsészettudományi Kar, Kommunikáció- és Médiatudományi Intézet.

2 Németül: *Rousseau, Jean-Jacques: Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes. Diskurs über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen.* Kritische Ausgabe des integralen Textes mit sämtlichen Fragmenten und ergänzenden Materialien nach den Originalausgaben und den Handschriften neu ediert, übersetzt und kommentiert von Heinrich Meier. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1984 (⁷2019). (UTB für Wissenschaft, Bd. 725.)

(spleen) kifejezetten erénynek számított. A 19. században a legnagyobb problémát az urbanizáció következményei jelentették, úgymint az alkoholizmus, a szifilisz, a több irányból érkező hatások okozta idegi túlterheltség, valamint a homoszexualitás, a bűnözés, az öngyilkosság, illetve az általános erkölcsi hanyatlás.

Ezen társadalmi jelenségek vizsgálata megjelent az orvostudományban is, elsősorban a pszichiátriában, ahol a mentális betegségekkel való összefüggésekre fókuszáltak. A degenerációval kapcsolatos kutatások legfőképp a francia intézményi pszichiátriában játszottak szerepet, ahol a 19. század folyamán több tudósgeneráció foglalkozott a jelenséggel, Jean-Martin Charcot (1825–1893) tanítványaként többek között Max Nordau[3] is.

Max Nordau[4]

Az orvos, író, újságíró, kultúrkritikus és cionista Max Nordau (1849, Pest – 1923, Párizs) 34 évesen Európa-szerte ismertté (és hírhedtté) vált kultúrkritikai bestsellerével, a *Die conventionellen Lügen der Kulturmenschheit*tal,[5] majd egy évtizeddel később (1892/93) az *Entartung*[6] című munkájával végleg beírta magát a *fin de siècle* szellem- és fogalomtörténetébe.[7] Utóbbi kapcsán Nordau teljesítménye két tevékenységi körének ötvözése volt, mivel orvosként a kortárs kultúra elemzésére vállalkozott a pszichopatológia eszköztárával. Diagnózisa azonban teljes kudarcnak bizonyult: a korszak befolyásos írói (Baudelaire, Zola, Verlaine,

3 Nordau, Max: *De castration de la femme*. Paris: A. Delahaye et É. Lecrosnie, 1882. https://archive.org/details/39002086441798.med.yale.edu/mode/2up

4 Nordau teljes pályaképéhez lásd Schulte, Christoph: *Psychopathologie des Fin de siecle. Der Kulturkritiker, Arzt und Zionist Max Nordau*. Frankfurt am Main: Fischer, 1997.

5 Nordau, Max: *Die conventionellen Lügen der Kulturmenschheit*. Leipzig: B. Elischer, 1883. https://www.projekt-gutenberg.org/nordau/luegen/luegen.html, továbbá https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11127441?page=1, https://books.google.hu/books/about/Die_conventionellen_L%C3%BCgen_der_Kulturmen.html?id=Mhc9AQAAIAAJ&redir_esc=y

6 Nordau, Max: *Entartung*. (Tebben, Karin Hrsg.). Berlin – Boston: De Gruyter, 2013. (Europäisch-jüdische Studien, Editionen, Bd. 1.) https://doi.org/10.1515/9783110257069. Tanulmányomban erre a szövegkiadásra hivatkozom.

7 A két kultúrkritikai mű olvasatához, illetve Nordau fejlődési ívéhez lásd Ujvári Hedvig: Entartung und konventionelle Lügen. Zum Zivilisationsbegriff von Max Nordau. *TRANS: Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 14 (2003). https://www.inst.at/trans/14Nr/ujvari14.htm. Uő: Entartung durch Zivilisation. Kulturkritik als Psychopathologie bei Max Nordau. *TRANS: Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 15 (2005). https://www.inst.at/trans/15Nr/03_6/ujvari15.htm

Tolsztoj stb.), zeneszerzői (Richard Wagner), filozófusai (Nietzsche) kapcsán kétségbe vonta azok alkotóképességét, egyszerűen elmebetegnek, degeneráltnak titulálta őket. Ez lehet az oka annak, hogy Nordau kiterjedt irodalmi munkássága, valamint számtalan művének idegen nyelvekre való fordítása, az intenzív és heves recepció, illetve éles viták ellenére hosszú évtizedekre a feledés homályába merült.[8]

Ugyanakkor örömteli, hogy az utóbbi három évtizedben a Nordau-kutatás különböző témákban egyre-másra gyarapszik monográfiákkal, szövegkiadásokkal.[9] Nem véletlenül, hiszen Nordau érdemei jelentősek, ő maga többek között a modern kultúrkritika par excellence úttörőjének nevezhető, és utódaira, köztük Lukács Györgyre gyakorolt hatása nyilvánvaló. Nordau életművében a prózai művek, drámák, levelek, orvosi és cionista írások mellett a kultúrkritikai monográfiák vannak túlsúlyban, és nem kétséges, hogy munkássága révén a *fin de siècle* korának egyik vezető európai gondolkodójáról beszélhetünk.

Az *Entartung*ban megfogalmazott civilizációkritika vezérgondolata abban áll, hogy Goethe és Schiller kultúrájától való bármiféle eltávolodás kulturális elfajzáshoz vezet. Nordau fordulatokban bővelkedő életében, többirányú pályáján egy dolog állandó, töretlen és megmásíthatatlan: ez az identitása, a német kultúrához tartozás érzése, mindig, minden körülmények között. S ehhez kapcsolódik az *Entartung* alaptézise is: minden, ami a német kultúrától, elsősorban a német klasszikától eltér, az számára értéktelen, vitatható, elvetendő, bármennyire is abszurd és elferdített ez a nézete. Az *Entartung* két vaskos kötete ennek a bemutatását vállalja fel: a korszak minden művészeti szegmensét és művészét – a két

8 Lásd Zudrell, Petra: *Der Kulturkritiker und Schriftsteller Max Nordau. Zwischen Zionismus, Deutschtum und Judentum*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003. (Epistemata, Würzburger Wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 421.) Főleg 56–63., 75–191.

9 Bechtel, Delphine – Bourel, Dominique – Le Rider, Jacques: *Max Nordau (1849–1923). Critique de la dégénérescence, médiateur franco-allemand, père fondateur du sionisme*. Paris: Cerf, 1996. (Bibliothèque franco-allemande); Dahmen, Karola Agnes Franziska: *Spurensuche. Der Mediziner, Romancier, Kulturkritiker und Journalist Max Nordau in seiner Rolle als Kunstkritiker der Neuen Freien Presse*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2006. (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Bd. 416.); Nordau, Max: *Reden und Schriften zum Zionismus*. (Tebben, Karin – Mayer-Lindenberg, Friederike – Mende, Ralf Hrsg.) Berlin – Boston: De Gruyter, 2018. (Europäisch-jüdische Studien, Editionen, Bd. 4.) https://doi.org/10.1515/9783110564587; Ujvári Hedvig: *Dekadenzkritik aus der »Provinzstadt«. Max Nordaus Pester Publizistik*. Budapest: Argumentum, 2007; Uő: *Zwischen Bazar und Weltpolitik. Die Wiener Weltausstellung 1873 in Feuilletons von Max Nordau im* Pester Lloyd. Berlin: Frank & Timme, 2012. (Geschichtswissenschaft, Bd. 17.); Uő: *„Meine Gefühle für Sie ändern sich nie." Die Jugendbriefe von Max Nordau an József Kiss (1866–1869)*. Berlin – Zürich: Peter Lang, 2024. (megjelenés alatt)

kivételtől eltekintve – leminősíti, kíméletlenül leszámol a teljes európai modernizmussal. Nordau a modernizmusnak nem néhány elemét, jelenségét támadja, hanem az egész jelenséget, az esztétikai alapokat (illetve ezek hiányát, melyet minden alkotónak felró). Mű és alkotó közé egyenlőségjelet tesz, így az elfajult mű elfajult, azaz beteg művész alkotása. Ehhez jön Nordau pszichiátriai képzettsége, és a beteg művész, illetve az elmebetegek között máris létrejön az analógia.

Nordau *Entartung*ját nem lehet figyelmen kívül hagyni a *fin de siècle* tárgyalása kapcsán, mivel nemcsak a századforduló teljes művészetét, valamint az 1860 és 1880 közötti évtizedek legfontosabb esztétikai és filozófiai irányait veszi górcső alá, hanem a kiterjedt szöveg immanens részét képezi a 19. század végének számos meghatározó diskurzusa. Az orvostudomány és a morál összefonódása, a korlátlan bizalom az 'egzakt' tudományok iránt, az 'idegek' tematizálása és a neuraszténia klinikai képe, a biológia és a pszichológiai megközelítés, többek között a pszichopatológia kapcsolódása mind a 19. század második felét jellemző és formáló gondolkodásmódhoz, tudásbázishoz és diskurzusokhoz tartozik.

Az egészség és a betegség az orvos Max Nordau számára nemcsak a fiziológiai állapotok leírására szolgált, hanem a kulturális jelenségek magyarázatához is lehetséges értelmezési keretet jelentett. Nordau vizsgálódásainál folyamatosan átlépi a határvonalat az orvosi elemzések és erkölcsi értékítéletek között. Ehhez a „crossoverhez" számára a legitimációt a tudomány és annak módszertana jelenti: kiindulópontja a tudományos alap, kulcsfontosságú, 'legfőbb jó' az ész, így ezt minden, a maga korában megjelenő fenyegetéssel szemben védeni igyekszik. Nordau ugyan orvosként ír és elemez, de az írás aktusa során kultúrkritikussá és moralistává válik. Ezek az átmenetek, az egyik területről a másikra történő váltások, valamint az ehhez alkalmazott szövegstratégiák elemzése kiemelt figyelmet érdemel.[10]

10 Kottow, Andrea: Die Verschränkung von 'Moral, Medizin und Ästhetik' in Max Nordaus *Entartung*. In: Uő: *Der kranke Mann. Medizin und Geschlecht in der Literatur um 1900*. Frankfurt – New York: Campus, 2006. (Kultur der Medizin, Geschichte – Theorie – Ethik, Bd. 20.) 127–173. A nordaui retorikához lásd Kaiser, Celine: *Rhetorik der Entartung. Max Nordau und die Sprache der Verletzung*. Bielefeld: Transcript, 2007. https://doi.org/10.1515/9783839406724

Emberi test, társadalmi test – a kultúrkritikai mű mint orvosi értekezés

Nordau „nem akart irodalomtörténetet írni, sem népszerű esztétikakritikába bocsátkozni, hanem az irodalmi divatirányzatok szerzőinek egészségtelen szellemi állapotára kívánt rámutatni",[11] amelynek sokrétű megtestesülése azt jelzi, „hogy a degeneráció és hisztéria a jelen művészetében, költészetében és filozófiájában milyen formát ölt"[12]. Alaptézisét a könyv elején ajánlásként, amolyan nyílt levél formájában teszi közzé, melynek megszólítottja Cesare Lombroso (szül. Ezechia Marco Lombroso, 1835–1909) kriminológus, akinek módszereit Nordau a művészet és az irodalom területén maga is alkalmazta. Lombroso több írásában foglalkozott az őrület és a zsenialitás kapcsolatával, valamint a bűnözők pszichés jellemzőivel. Fő műve, a *Genio e follia* (1864)[13] fő tézise szerint a művészi zsenialitás az örökletes őrültség egy formája.[14]

Lombroso kriminológiai elmélete szerint tehát a bűnözés öröklött tulajdonság, és a bűnöző több fizikai tulajdonsága alapján azonosítható. Feltételezése szerint a bűnözők egy primitív, korai embertípust testesítenek meg, a majmokra vagy alsóbb rendű főemlősökre emlékeztető fizikai vonásokat mutatnak, tehát lényegében visszalépést jelentenek a törzsfejlődés egy korábbi szakaszába. Az ilyen, biológiailag elmaradott egyéneknek a viselkedése elmarad a civilizált társadalom által feltételezett együttélési normáktól.[15]

Lombroso tézise szerint tehát a bűnözői magatartást biológiai tényezők határozzák meg, melyek már a születéskor adottak. A 'született bűnözőt' pontos és minden részletre kiterjedő anatómiai (kriminál-antropometriai) vizsgálatokkal vélte azonosítani, melyek során egyértelmű jegyek, bűnözésre utaló stigmák mutathatók ki (pl. lapos homlok, szokásostól eltérő méretű fülek, nagy szemüreg és állkapocs, arc és koponya aszimmetriája, nagy és hosszú végtagok). Külső megjelenési formájuk mellett ugyancsak jellemző bűnözői tulajdonságnak tartotta a

11 Nordau, 2013. 495.

12 Nordau, 2013. 529.

13 Németül *Genie und Irrsinn* (1887), magyarul *Lángész és őrültség* (1906). https://mek.oszk.hu/01900/01908/01908.htm

14 Nordau, 2013. 28–41., 75., 101., 127., 136., 147., 168–169., 184., 197., 205–206., 229., 249., 259., 392., 487–488., 522., 534., 546., 550.

15 Lásd többek között Person, Jutta: Schädelschriften. Cesare Lombrosos Konstruktion anatomischer Evidenzen am Leitfaden der Literatur. In: Uő: *Der pathologische Blick. Physiognomik, Atavismustheorien und Kulturkritik 1870–1930*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. (Studien zur Kulturpoetik, Bd. 6.) 49–101.

magas fájdalomküszöböt, az éleslátást, a morális érzék, illetve bűntudat hiányát, a hiúságra való hajlamot, a felindultságot, a bosszúvágyat, a kegyetlenséget. A trágár beszédmódot, illetve a tetoválásokat is a jellemzőik közé sorolta.

A bűncselekmények vizsgálata során a pszichológiai és szociológiai tényezőket ugyan nem tagadta, de nagy figyelmet nem szentelt azoknak. Ezzel kapcsolatban Lombroso megjegyzi, hogy léteznek kriminaloidok is, azaz a bűnözők nagyobb hányada, közel kétharmada nem született annak, hanem a körülmények bizonyultak jelentős befolyásoló tényezőnek. Tőlük nem áll távol a megbánás, vissza tudnak illeszkedni a társadalomba és képesek életüket bűnmentesen folytatni. A külső jegyeik sem annyira jellegzetesek, mint a született bűnözők esetében.[16]

Lombroso munkásságát nagyban befolyásolta, hogy korában a bűnözés gyors ütemben növekedett. Ennek oka Európa-szerte az iparosodás, a kapitalizmus következtében felgyorsult népességnövekedés volt, főleg a nagy ipari centrumokban; a népesség zöme az alacsony bérek miatt nyomornegyedekbe zsúfolódott. A bűnesetszám jelentős növekedése kérdéseket vetett fel, melyekre Lombroso adott választ. Tézise szerint a zsenialitás az idegek kóros ingerlékenységén nyugszik. Az emberi szervezet e patológiai elváltozása ösztönzőleg hat a művészi alkotásra, az így létrejött zseniális mű az epilepsziával rokon pszichózis egy degeneratív formájának az eredménye.

Lombroso elmélete az orvosi körökön túlmutató élénk nemzetközi visszhangot váltott ki, írók, újságírók is érdeklődéssel fordultak az új tanok felé, mivel a dekadenciatudat tematizálása a 19. század második felében aktualitással bírt. Nordau ajánlása azonban túlmutat az olasz barát és kolléga csodálatán, az *Entartung*ot a modern civilizációkritikai művek sorába illeszti, magát is sokkal inkább explicit módon egyenrangú társként pozícionálja a pszichiáter mellé, akinek módszerével sikerült annak művét tökéletesítenie. Azaz: míg Lombroso a bűnözők degenerált pszichéjére fókuszált, addig Nordau ugyanezt vizsgálta a művészek és az írók egészsége kapcsán.[17]

Nordau és Lombroso között azonban adódik egy feltűnő különbség. Lombroso, noha maga is alkalmazta módszerét művészek esetében, ezt csak az életrajzukkal kapcsolatban tette, műveiket nem vetette alá a vizsgálódásnak, így

16 A teljes tünetegyüttes felsorolását lásd Lászlófy Csaba: A kriminálantropológiai elmélet napjainkban – Cesare Lombroso – pályafutás és az elmélet. https://web.archive.org/web/20160906205710/http://fogaszatiszakerto.hu/a-kriminalantropologiai-elmelet-napjainkban--cesare-lombroso--palyafutas-es-az-elmelet.html

17 Person, Jutta: Menschliche Raubtiere. Die Systematisierung literarischer Degeneration in Max Nordaus Entartungstheorie. In: Person, 2005. 103–185.

Nordauval szemben azok alkotásait nem tüntette fel kedvezőtlen színben. Módszerét nem arra használta, hogy a művészetet annak megbélyegzése révén betegségként leértékelje. Azaz: egyáltalán nem kérdőjelezi meg a neurotikus, pszichopata és degeneratív tulajdonságokkal sújtott zsenik munkáinak fontosságát. Nordau számára azonban a zseni nem a neurózis kapcsán képzelhető el, hanem csak a legmagasabb szellemi és fizikai állapotban, progresszív és egyedi módon. Goethét tekinti példaképnek, és szigorúan elutasítja a szellemileg és testileg sérülteknek nevezett művészeket, mint például a misztikusokat (Verlaine, Tolsztoj, Maeterlinck), Baudelaire-t, az esztéta Oscar Wilde-ot, a szadistának és egó-függőnek tartott Nietzschét, a mazochistának nevezett Wagnert; megtagadja tőlük az alkotás képességét, egyszerűen elmebetegnek bélyegzi őket. Lombrosóval ellentétben nem egyedi esetekre, alkotókra alkalmazza, hanem az egész korszakra vonatkoztatja: Freud előtt Nordau volt az, aki a civilizációkritikájában széles körű irodalmi műveltségét és a művészetekben való tájékozottságát pszichopatológiai képzettségével párosítja, és a *fin de siècle* minden kulturális jelenségére kiterjeszti. Korának művészetére az orvos szemüvegén keresztül tekint, birtokában van a legfrissebb szakirodalomnak, és ezen keresztül vizsgálja az irodalmi, képzőművészeti és zenei alkotásokat. Ez az a pont, amely az *Entartung*ot megkülönbözteti Nordau korábbi kultúrkritikai műveitől *(Conventionelle Lügen, Paradoxe)*, azaz az orvos, a pszichopatológus nézőpontja meghaladja a racionális, ész alapú, pozitivista alapokra helyezett vizsgálódást.

Lombroso mellett a francia Bénédict Augustin Morel (1809–1873) pszichiáter is hatással volt Nordaura, aki 1857-ben kiadott *Traité des Dégénérescences physiques, Intellectuelles et Morales de l' Espèce Humaine* (1857) című nagy hatású könyvében fejtette ki a további pszichiáter-nemzedékeknek is alapul szolgáló nézeteit, s elsőként használta a 'degeneráció' fogalmát. A terminus Morel értelmezése szerint olyan elmebetegséget jelöl, amely nemcsak intellektuális, hanem erkölcsi képességeket is érint, és ez alapvető fontosságú az *Entartung* szempontjából. A betegség gyűjtőfogalom, amely magába foglal mindent, ami a normá(lis) tól eltér, azaz a ronda, a buta, az erkölcstelen, a törvénytelen stb. mind e fogalom alá tartozik. Mivel Morel óta az elfajzás-diskurzusban minden civilizációs jelenség (életforma, világnézet, divat, művészet stb.) a normális versus abnormális fogalompáron mérettetik meg, a civilizációs betegség tautológiává lesz, mivel a civilizáció felelős mindennemű elfajzásért. (Nordaunál ez a gondolat már korábban megjelent a *Conventionelle Lügen* és a *Paradoxe* című műveiben.)[18]

18 Schulte, 1997. 203.

Morel a degenerációt egy folyamatként írja le, amelyben a fajok az örökletes hatások következtében nemzedékről nemzedékre romlanak. Kutatásaiban Franz Joseph Gall (1758–1828), valamint Jean-Étienne Esquirol[19] (1772–1840) eredményeire támaszkodott. Morel szerint a degeneráció a következő okokra vezethető vissza: mérgezés (malária, terhesség alatti alkoholfogyasztás, ópium, ételmérgezés stb.), társadalmi közeg, beteges temperamentum, erkölcsi betegség, veleszületett vagy szerzett rendellenességek, örökletes tényezők.[20]

Morel degeneráció-fogalma vallási és etnológiai-antropológiai eszmék keverékén alapul. Az emberiség „type primitif", illetve „type normal"-ból, azaz egy eredeti, Ádámmal azonosítható emberi lényből fejlődik ki.[21] Tanaira a Darwint megelőző időszakból Jean-Baptiste Lamarck (1744–1829) volt hatással. Elmélete szerint bizonyos tényezők (kábítószer-használat, perverziók stb.) örökölhetők. Az örökölhetőséget mindenre kiterjesztette, így például a leprát is annak gondolta. Morel ennek nyomán egy generációban megjelenő legváltozatosabb betegségeket az előző nemzedékre vezette vissza. A már korábban említett degenerációs folyamat következtében a tünetek nemzedékről nemzedékre erősödnek. Négy generáció esetében az elsőben ideges temperamentum és kicsapongás a jellemzők, a másodikban már agyvérzés, epilepszia, hisztéria és alkoholizmus mutatkozik. A harmadikban megjelenik az öngyilkosság, a pszichózisok és enyhébb elmebajok, míg a negyedikben már veleszületett elmebetegségek és fejlődési rendellenességek adódnak. Az elfajzás utolsó szakasza mindig a sterilitás. A degeneráltak számos stigmát viselnek magukon.[22]

Morel nézetei jelentős változást eredményeztek a civilizációs diskurzusban. Az intellektuális, erkölcsi és esztétikai vonatkozások az orvos számára is jelentőséggel bírnak, aki ezeket a beteg és egészséges közötti skálán helyezi el. Nordau az, aki a degeneráció Morel által tudományosan bevezetett, majd Lombroso által népszerűsített fogalmát elsőként alkalmazta a művészet és az irodalom területén. Az ajánlásban megnevezett Lombroso „mester" mellett így Morel is legitimálja, hitelesíti Nordau kultúrkritikai tevékenységét, mivel annak nemcsak keretet biztosít, hanem egyben egy tudományos hagyomány sorába illeszti.

Nordau egy ponton jelentősen eltér Morel tanaitól, melyek szerint a nemzedékről nemzedékre örökölt elfajzás révén ennek növekedését prognosztizálja a

19 Nordau, 2013. 247.
20 Nordau, 2013. 7., 27–31., 45–46., 170., 225., 248.
21 Tebben, 2013 (jegyzetek). 558.
22 Nordau, 2013. 266–267.

népesség körében. Természetesen Nordau sem kételkedik az elfajzás és a legtöbb elmebetegség örökletes jellegében, de vitatja, hogy ennek a kiterjedése a szelekció miatt korlátlan lenne. Nordaunak ez a gondolata, azaz a haladásra épülő kultúrkritikája nemcsak Moreltől különbözteti meg, hanem kora kultúrpesszimistáitól (Langbehn, Lagarde) is.[23]

A szelekció ugyan megakadályozza az örökletes elfajulást, de maga az öröklet esség még nem ad magyarázatot a betegség létrejöttére. Ezért valamiféle etiológiára van szükség, e téren pedig Nordau az elfajzás létrejöttét az egészségtelen nagyvárosi létre vezeti vissza. Ez az ok-okozati összefüggés már Nordau korában sem számított túlságosan eredetinek, de elterjedt és kézzelfogható volt, hiszen Rousseau óta a város, a modern metropolisz testesítette meg azt a civilizációt, amely a modern civilizációkritika keresztt üzében állt. A város már nemcsak a fertő, a bűn megtestesítője, hanem összeolvad a modern civilizációkritikával, mivel minden fizikai és pszichés betegség melegágya. A nagyvárosi ember betegségei közé sorolható a testi gyengeség, a szifilisz, a tuberkulózis, az alkohol- és drogfogyasztás, valamint a pszichés betegségek közül az ideggyengeség és a hisztéria.

Az idegi eredetű panaszok az egész korszakra jellemzőek. (Nordau ugyan nem idézi, de feltehetőleg ismerte George Miller Beards *American Nervousness, its Causes and Consequences* (1881), valamint Paolo Mantegazza *Il secolo nevrosico* (1879, németül *Das nervöse Jahrhundert*, 1888) című művét, melyek a *fin de siècle* időszakát az idegi eredetű problémák melegágyaként jellemzik. Nordau korának Párizsa, az 1889. évi világkiállítás utáni metropolisz az Eiffel-toronnyal és egyéb vívmányaival a civilizáció, a haladás, egyben a civilizáció elfajzásának a megtestesítője, mivel az elfajzottak és azok csodálói mind a nagyváros lakosai. Másfelől az elfajzott nagyvárosról a Nordau által elfajzottnak minősített szerzők (Baudelaire, Huysmans, Zola) is pontos képet adnak: Párizs a gonosz, a rossz, a dekadencia és a kosz, azaz az elfajzás megtestesítője.[24]

Morel mellett Valentin Magnan (1835–1916) számít a degeneráció másik jelentős francia teoretikusának. Darwin nyomán azt vallotta, hogy egy tökéletes embertípus soha nem állhat az evolúció elején, csupán a végén. Az emberi fejlődésben bizonyos zavarokat, illetve olyan akadályokat lát, amelyek a folyamatot nemcsak gátolják, hanem annak irányát akár a bukás felé fordíthatják. Bevezeti az instabil (egyén) vagy „dégénéré supérieur" fogalmát, akinek a legfőbb

23 Schulte, 1997. 215–216.
24 Schulte, 1997. 216–217.

attribútuma a diszharmónia. Az elfajzás minden jegyét magán viseli, de intelligencia társul hozzá.[25]

Ahogy korábban már utaltunk rá, Morel érdeme, hogy a degeneráció fogalma a tudományos diskurzus részévé vált. Morel előtt már létezett kapcsolat elfajulás és civilizációs kritika között, amelyre Nordau folyamatosan utal (lásd August Axenfeld, Richer, Gilles de la Tourette és Paul Michaut munkásságát). Utóbbi kapcsán kiemelendő, hogy Michaut volt az, aki rámutatott arra, hogy a hisztéria nem kifejezetten női betegség, hanem talán még nagyobb számban érinti a férfiakat is.[26] E betegség körül – az ókorig visszavezethető gyökerei ellenére – a 19. század végén ismét fellángoltak a viták, tüneteit kortünetnek tekintették, a civilizációval, a modernséggel hozták összefüggésbe. A neuraszténia is „virágzott" ebben az időszakban, a fogalom a férfiak hisztériáját volt hivatott elfedni. Nordau a megnevezéseket azonban csupán egy kórkép finomítására használta. Az új betegség diagnózisával együtt megszületett annak etiológiája is: a civilizáció, a haladás, a modern technika és az ipar által sugallt teljesítménykényszer kedvezőtlenül hatott az idegrendszerre.[27]

Nordau tudományos világképére a felsorolt tudósokon túl Charles Darwin evolúcióelmélete volt hatással. Már az *Aus dem wahren Milliardenlande* (1878) című kötetében lehet találkozni a létért folytatott harc (Kampf ums Dasein) és a kiválasztás (Zuchtwahl) fogalmával, melyek Darwinra vezethetők vissza.[28] A kötet *Paris im Schlafrock*[29] című írásában a Párizsban uralkodó, egészségre káros lakhatási és higiéniai körülményeket ostorozza, azok részletes, Zolát idéző naturalista leírását adja. A *Der Alkoholismus in Paris* címet viselő fejezet a szenvedélybetegség társadalmi következményeit vizsgálja; ez a rész akkora botrányt okozott, hogy Nordau a második kiadásban meg kellett hogy védje magát állításai miatt.[30] A *Väterchen Staat*ban arra utal, hogy Párizs lakosságának nagyobb

25 Nordau, 2013. 29., 37–38., 171., 209., 225., 248., 550.
26 Nordau, 2013. 36.
27 Nordau, 2013. 27., 36., 47., 53., 225., 248., 486.
28 Nordau, Max: *Aus dem wahren Milliardenlande. Pariser Studien und Bilder.* 2 Bände. Leipzig: Duncker & Humblot, 1878. 12., 89., 225., 299. https://books.google.hu/books?id=I4YDAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false Ennek a 2., kibővített kiadása: *Paris. Studien und Bilder aus dem wahren Milliardenlande.* (1881). Csak a 2. kötet: https://books.google.hu/books?id=GYBKAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
29 Nordau 1878. 20–33.
30 Nordau, 1878. 169–180.

hányada keményen küzd a fennmaradásért. A létért folytatott harcban nagy szerepe van a kiválasztásnak, azaz a lakosság erősebb és kíméletlenebb része tud fennmaradni.[31]

Ezek a fogalmak Darwin *A fajok eredetéről* (1859) című művét idézik, aki az egzisztenciáért folytatott harcról szóló tézisét Malthustól (1798) vette át. Malthus a társadalommal és lakossággal kapcsolatos megfigyeléseit a korai kapitalizmus időszakából Darwin kiterjeszti a létért folytatott küzdelem jegyében az egész természetre. A biológia törvényei szerint a természetes szelekció nyomán a természetben a szűkös élettér és a korlátozott források szabta keretek között csak a legjobban alkalmazkodó organizmusok fognak fennmaradni a létért folytatott harcban. Ez a harc valójában a természetes szabályozó erő, amely emberre, növényre, állatra egyaránt vonatkozik, valójában a „természet harca", amelyben az erősebb, az egészségesebb és az ügyesebb marad fenn.[32]

Nordau a monizmus híve, azaz nézete szerint ember, állat és természet egyetlen valóságot alkot.[33] Nordau számára csak egyetlen, mindent magába foglaló természet létezik. Egyenlőségjelet tesz ember és állat közé, így problémamentesen tudja adaptálni a darwini elméletet az emberi kapcsolatok és társadalmi viszonyok vizsgálatához; ez a szociáldarwinizmus lényege. Az elmélet egyik leglényegesebb elméleti konstrukciója a természetes kiválasztódás, amely szorosan kapcsolódik a konkurencia jelenségéhez. A természetes kiválasztódás, valamint a létért folytatott harc mindig az erősebb győzelmével végződik, s egyben a győzelem jogosságát is hitelesíti. A túlélésért folyó harcban az erősek maradnak fenn, ők bizonyultak erre alkalmasabbnak, és ezen képességeik miatt jogot formálhatnak a (fenn)maradásra. Darwin szerint hatalom és győzelem kéz a kézben jár. A fajok evolúciója homogenitást von maga után, a fajok sokszínűsége háttérbe szorul. A heterogenitás helyébe erő, alkalmazkodóképesség, dominancia lép. Az evolúcióelmélet szerint a túléléshez és a folyamatos fejlődés biztosításához fontos tényező a hierarchia, az alkalmazkodóképesség,[34] azaz egy szervezet biológiai kapacitása a környezetéhez való legjobb illeszkedést illetően, ami egyben a kihalását is meggátolja. Ez a tézis a társadalom szintjén is alkalmazható. Az *Entartung*ban ez a fajta érvelés folyamatosan jelen van a különböző szintek között. Az okfejtés alapja mindig biológiai: az ember maga is egy állat, és az általa létrehozott

31 Nordau, 1878. 204–214.
32 Schulte, 1997. 84–85.
33 Tebben, 2013 (jegyzetek). 590.
34 Nordau, 2013. 265–268.

kultúra is „szerves impulzusokra" vezethető vissza. Ugyanakkor az elfajultak esetében nem lehet számonkérni az alkalmazkodóképességet, ezáltal gyors kihalásra vannak ítélve. Nordau viszont arra nem ad választ, hogy a társadalmilag fontos elvárások (kötelesség, önuralom) szintjére hogyan jut el a biológiai síkról.

Darwin elmélete a társadalomra, a kapitalista gazdaságra kivetítve lényegében azt jelenti, hogy csak a legerősebbek, a legügyesebbek és a legalkalmasabbak fognak fennmaradni, így evolúcióelmélete óhatatlanul a fejlődésbe vetett hitet, a jobbító szándékot propagálja. Az evolúció mind a természetben, mind a társadalomban, az emberi kultúrában a korlátlan haladás letéteményese. Vallási értelemben az evolúcióelmélet a bibliai teremtéstörténetnek feleltehető meg, filozófiai értelemben pedig a betegség és a halál mint természetes és szükséges szelekció révén a teodicea irányába mutat. Nordau már első könyvében egyértelműen hitet tesz Darwin evolúciós elmélete, illetve a szociáldarwinizmus mellett.[35]

Nordau a darwini elméletet még tovább sarkítja, többek között a véletlennel mint tényezővel. Darwin szerint a véletlennek köszönhetően a szervezetben új tulajdonság alakul ki, amely alkalmazkodóbbnak mutatkozik az adott viszonyokkal szemben.[36] Nordau azonban visszautasítja ezt az eshetőséget, a véletlen helyébe nála az akarat lép, így az alkalmazkodás egy akarati cselekedet következménye és nem egy véletlenül megszerzett tulajdonság eredménye. Az akarat azonban ingerek küldése; a figyelemmel együtt egy egészséges organizmus esetében az ingerek és impulzusok rendezéséért felelős. A kívülről jövő információk rendszerezése életfontosságú funkció. A degeneráltak esetében éppen az akarat és a figyelem sérül, ami az ingerek és impulzusok zavarához vezet. Sérül a külvilágról alkotott kép. Egy beteg szervezetnél a képalkotás használhatatlan, mivel patologikus folyamatokon nyugszik.[37] Ahogy a sejt működése visszatükrözi a szervezet egészének a működését, ugyanígy működik az ember is a társadalomhoz való viszonyában. Minden emberi cselekedet, amely ellentétes a biológiával, illetve nem rendelkezik megfelelő alapokkal, természetellenes, abnormális, és ezért káros. Nordau nemcsak az emberi test, hanem a „társadalmi test" fogalmát is ismeri: a társadalomban is vannak egyszerűbb és komplexebb rendszerek, de nincs alapvető ugrás.

Az evolúcióelmélet, a tudományosság és a civilizáció Nordau rendszerében teljesen összefonódik, elválaszthatatlanok egymástól. Nordau a mindent átható

35 Schulte, 1997. 85–86.
36 Nordau, 2013. 266–268.
37 Nordau, 2013. 313–314.

biológia révén, amely az *Entartung* igazolásának az alapját jelenti, a társadalmat a haladáson alapuló evolúción keresztül szemléli. A haladás az evolúcióelmélet, azaz a biológia felől érkező elv, nem egy filozófiai értelemben vett ideál.[38] Darwin követőjeként Nordau hisz a minden téren az emberiség javát szolgáló végtelen haladásban, ez szolgál az ész mércéjeként, s minden, ami ettől eltér, az az észszerűtlen hatálya alá esik. Utóbbi kategóriába tartozik minden, ami eltér a racionalitástól, így az eltérő művészeti és egyéb civilizációs tevékenységek, amelyek azáltal az elfajzottság gyanújába keverednek, s az elfajzás – mint tudjuk – Nordaunál elmebetegségnek számít.

Egy egészséges ember és művész minden téren hisz az emberiség kollektív fejlődésében, csak az elmebetegek kételkednek ebben. Az egészség az evolúció, míg a betegség a disszolúciónak felel meg. A beteg psziché ebben a rendszerben a lét egyszerűbb szintjeire esik vissza. Nordau számára természetesen a beteg ember kevésbé érdekes, mivel alacsonyabb szinten áll, ezért az evolúció olyan fázisainak megismétlésére kényszerül, amelyeket az egészségesek már túlhaladtak, ez a hátrány tehát nem érdemel figyelmet. Nordau prognózisa szerint az elfajzottság csak egy ideiglenes betegség, amely korát, a *fin de siècle*-t érinti. A darwini tanok szerint a természetes szelekció minden beteget és beteges jelenséget, következésképp az elfajzottakat természetes úton utol fogja érni. Ekképpen az elfajzottságnak az evolúció törvényei szerint nincs jövője, mivel az alkalmazkodóképesség hiányában az elfajzott ember nem a haladást szolgálja, és a létért folytatott küzdelemben az egészségessel szemben alulmarad. Az evolúció maga a természetes szelekciós folyamat.[39]

Az *Entartung*ot átható tudományosság megmutatkozik a kötetek felépítésén is. A két kötet öt könyvből áll. Az első könyv (Fin de siècle) nyújtja az elfajzás tudományosan megalapozott diagnózisát, foglalkozik a tünetekkel és az etiológiával, melyek egyben fejezetcímként (orvosi értelemben anamnézisként) is szolgálnak. Az utolsó, az ötödik könyv (A 20. század) tartalmazza az eredmények összefoglalását, a prognózist és a terápiát, azaz az elfajzás gyógymódjait vetíti előre. A közbülső három könyv (Miszticizmus, Ego-függőség, Realizmus) konkrét elemzéseket tartalmaz, a művészi alkotások analízisét és orvosi kiértékelését.

38 Kottow, 2006. 142.
39 Schulte, 1997. 213–215.

Entartung és antiszemitizmus[40]

Julius Langbehn *Rembrandt als Erzieher*[41] (1891) és Otto Weininger *Geschlecht und Charakter*[42] (1903) című kötete mellett Max Nordau *Entartung*ja (1892/93) tartozik azon művek közé, amelyek a 19. század végi félelmekkel és neurózisokkal foglalkoznak. Nordau azonban az elfajzás fogalmával egy olyan terminust állított a középpontba, amely már a 19. század elejétől fogva kultúrkritikai és biológiai értelemben volt használatos. A 20. században más irányt vett a fogalom jelentése, a Harmadik Birodalomban, illetve Sztálin alatt már messze elvált a nordaui értelemtől és gondolatiságtól. Máshogy megfogalmazva: az 'elfajzott' kifejezés kifejezetten alkalmas egy biológiailag kondicionált megközelítésre, amely az ember társadalmi természete és ennek speciális törvényei helyett egy nemzeti testet *(Volkskörper)* feltételez. Nordau azonban távol állt attól, hogy „elfajzás-koncepcióját" 'völkisch' vagy rasszista értelemben használja, így súlyos tévedései ellenére „érdeme", hogy nacionalista és faji irányú gondolatiságot nem társított a fogalomhoz.

Wilhelm Schallmayer (1857–1919) *Über die drohende körperliche Entartung der Kulturmenschheit* (1891) című művében már Nordau előtt a pszichopatológia eszköztárával közelít a fajhigiénia (*Rassenhygiene*) kérdéséhez.[43] Schallmayer is darwini alapokon áll, de aggodalma nem konkrétan művekre és művészekre irányul, hanem az egészséges és a beteg jelenségek tudatos elkülönítésére, valamint az egészséges emberek „tenyésztésére" a növekvő népegészség (*Volksgesundheit*) érdekében. Műve még évtizedek múltán is igen keresett és hivatkozott volt. Eugen Düring (1833–1921) műveihez képest[44] azonban Schallmayernél nem tapad az elfajzás fogalmához rasszista vagy antiszemita jelentés. Mivel hivatkozások nem

40 Schulte, 1997. 209–212.

41 [Langbehn, August Julius]: *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen*. Leipzig: Hirschfeld, 1890. https://digital.ub.uni-paderborn.de/retro/urn/urn:nbn:de:hbz:466:1-8943

42 Weiniger, Otto: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. Wien – Leipzig: Wilhelm Braumüller, 1903. https://archive.org/details/geschlechtundcha00weinuoft/mode/1up Vö. Kottow, 2006. 212–248.

43 Schallmayer, Wilhelm: *Ueber die drohende körperliche Entartung der Culturmenschheit und die Verstaatlichung des ärztlichen Standes*. Berlin – Neuwied: Heuser, 1891. https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/109833/1

44 Dühring, Eugen: *Der Werth des Lebens. Eine philosophische Betrachtung*. Breslau: Eduard Trewendt, 1865. https://play.google.com/store/books/details/Eugen_D%C3%BChring_Der_Werth_des_Lebens?id=CWFNAAAAYAAJ, továbbá Dühring, Eugen: *Die Judenfrage als Racen-, Sitten- und Culturfrage*. Mit einer weltgeschichtlichen Antwort. Karlsruhe – Leipzig: Reuther, 1881. https://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/freimann/content/titleinfo/127340

találhatók ezekre a művekre, így csak valószínűsíthető, hogy Schallmayer és Düring művei ismertek lehettek Nordau számára.

Az *Entartung* olvasható antiszemita szemszögből, reakcióként, válaszként az évszázadok óta honos kedvezőtlen képre, mely beteg, fizikailag és pszichikailag egyaránt elfajzott népként láttatja a zsidó népet. Nordau kortársai közül Dühring népszerű *Die Judenfrage* című kötete mellett Édouard Drumont sikerkönyve, a *La France juive* (1886) említhető, melynek központi gondolata szerint a zsidók elfajzottak, s ezáltal mind fizikailag, mind szellemileg alacsonyabb rendű és beteg fajt jelenítenek meg.[45] Drumont az ideggyengeséget kifejezetten zsidó betegségként láttatja, amely aztán az egész korszakra kiterjed. Ezzel szemben Nordau az ideggyengeséget és a hisztériát ugyan szintén kortünetként értékeli, de határozottan a korszak tipikus nagyvárosi betegségének nevezi, amely legelőször az értelmiségiek és művészek körében jelentkezett. Nordau az *Entartung*ban az elfajzással kapcsolatos diagnózist és etiológiát általános, azaz nem kifejezetten kora zsidó civilizációs betegségeként állítja fel, nem az antiszemita klisék ellen kíván hatni.

Nordau az antiszemitákkal szemben saját fegyverükkel lép fel: minden antiszemita támadást elfajzottnak, sőt patológiás esetnek tekint, az antiszemitákat pedig üldözési mániában szenvedő, kezelésre szoruló degeneráltnak látja. Az *Entartung*ban azonban nem találhatók olyan részek, amelyek arra utalnának, hogy Nordau a művet az antiszemitizmussal szemben írta volna. A célkeresztben kora avantgárd művészete és annak közönsége volt.[46]

Összegzés

Nordau korának új, avantgárdnak számító tudományát, a modern pszichopatológia eszköztárát veti be rendszerének megalkotásánál. Ismeri a legfrissebb szakirodalmat, a legújabb tudományos eredményeket, amelyekre az *Entartung*ban is folyamatosan hivatkozik. Nordau meglátása szerint a *fin de siècle* művészete mögött meghúzódó betegség lényegét csak az az orvos képes felismerni, megnevezni és leírni, aki – mint például ő maga – jártas a mentális és idegrendszeri betegségek kezelésében. Kritérium, hogy felismerje a korszak hangulatában, a

45 Német fordításban: Drumont, Eduard: *Das verjudete Frankreich. Versuch einer Tagesgeschichte.* I–III. Berlin: Deubner, 1886–1889. https://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/freimann/content/titleinfo/740415

46 Schulte, 1997. 210–211.

kortárs művészetben, követőinek magatartásában, igényeiben, ízlésében, vágyaiban a két alapvető, általa jól ismert kórképet: „a degenerációt vagy elfajulást, valamint a hisztériát, melyek enyhébb foka a neuraszténia".[47] A felszínen megmutatkozó csalóka látszat és a mélyebben rejlő valóság közti különbség feltárása az ebben járatos szakemberek feladata. Nordau orvosként morális kötelességének érzi, hogy a beteges művészetet létrehozó alkotók kórképéről a hétköznapi ember is tudomást szerezzen. „Az *Entartung* ennek a morális imperatívusznak az eredménye: egy olyan orvos műve, aki a csak számára hozzáférhető eszközzel fedi fel olvasói előtt a számukra rejtett igazságot."[48] Nordau olyan orvosként írta a művét, aki tudományos ismereteinek felhasználásával elemez művészeket és műveket, igazi alakja azonban rejtve marad.

47 Nordau, 2013. 26.
48 Kottow, 2006. 131.

Bolgár Dániel[1]

NORDAU MIKSA ÉS A MAGYAROK

Egy magyar önérzet feltárása

Az a körülmény, hogy Max Nordau Magyarországon született és nőtt fel, legalábbis az idevalósi kutatóban megérlel egy kérdést: mi köze volt neki a magyarokhoz?[2] A szokványos válasz rövid: úgyszólván semmi. Elég idézni hősünknek egy internet-szerte, de a szakirodalomban is sűrűn olvasható kijelentését: „amikor tizenöt éves lettem, felhagytam a zsidó életformával és a Tóra olvasásával... A judaizmus puszta emlék maradt, s *attól fogva mindig is németnek, és csak németnek* éreztem magam."[3] (Kiemelés tőlem – B. D.) Vagyis zsidóból egyből német lett, az pedig jól ismert, hogy később németből a zsidó nemzet egyik alapítóatyjává vált, így a magyarságnak semmi hely nem maradt az életútjában.

Van itt azonban valami bökkenő, amire egy jelentéktelen történet világít rá. Nordau megírta a húgának, Charlotte-nak, hogyan szilveszterezett 1873-ban Berlinben. A gondok akkor kezdődtek, amikor a pezsgőbontás után az italozás táncmulatsággá *fajult*. Nordau nem érezte magát a parkett ördögének, úgyhogy kapaszkodott az ülőhelyébe, hiába győzködte a társasága. De bevallani sem szerette volna a félénkségét, ezért egy átlátszó mentséggel állt elő: azt állította, hogy ő – fájdalom – csak a csárdást ismeri.[4] Vagyis az volt a mentőötlete, hogy ő

1 Bolgár Dániel történész, egyetemi adjunktus, Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Gazdaság- és Társadalomtörténeti Tanszék.

2 Ezt a kérdést újabban a cionizmus történetének másik nagy pesti születésű alakjáról, Herzl Tivadarról Novák Attila (*Theodor Herzl*. Budapest: Vince, 2002. 12–18.) és Baczoni Dorottya (A magyar Herzl? Herzl Tivadar magyar szemmel. *Kommentár*, 2023/1. 105–113.) tette fel.

3 Az idézet többféle fordításban olvasható az interneten. A közölt verziót innen vettem: Avineri, Shlomo: *A modern cionizmus kialakulása. A zsidó állam szellemi gyökerei*. (Fordította: Babarczy Eszter.) Budapest: Századvég, 1994. (1981.) 122. – Vö. Herzl Tivadar naplójának következő mondatával 1895-ből: „Én német zsidó vagyok Magyarországról, és nem tudok már más lenni, mint német." (A fordítás innen: Baczoni, 2023. 107.)

4 A levelet idézi Schulte, Christoph 1997: *Psychopathologie des Fin de siècle. Der Kulturkritiker, Arzt und Zionist Max Nordau*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1997. 65. Lásd még Nordau, Anna – Nordau, Maxa: *Max Nordau. A Biography*. New York: Nordau Committee, 1943. (1928.) 41.

magyar.[5] Bármit is állított tehát később, léteznie kellett egy magyar Nordaunak, egy Nordau Miksának.

A következőkben utána fogok nyomozni. Max Nordau életművében próbálom megtalálni Nordau Miksát.

Az ifjú Nordau németsége a szakirodalomban

Először is járjunk utána a fiatal Nordau nemzeti identitásának a szakirodalom alapján. Az érdeklődés annyira erősen a cionista, illetve az *Entartung*ot megíró kultúrpatológus Nordaura irányul, hogy az egyetlen szerző, aki elsődleges források feldolgozva törekszik bemutatni hősünk fiatalkori nemzeti önazonosságát, úgy tűnik, Christoph Schulte.[6] Más csak követi őt.[7]

Schulte arra jutott, hogy Nordau a pesti életszakaszában, azaz – megszakításokkal – 1849 és 1880 között:

(1) A németekkel azonosította magát.
(2) Dacosan magyarellenes érzelmű volt, ami szülei egyetértésével találkozott.
(3) Azzal, hogy Südfeld Simon Miksáról Max Nordaura változtatta a nevét, hadat üzent a magyar nacionalizmusnak.

Ezek egyértelmű állítások. Nézzük, mi támasztja mindezt alá?

(1) Az, hogy a nevét nem magyarosította, hanem német nevet választott magának.
(2) Az, hogy egy 1896-ban adott interjújában megemlítette: álságosnak tartja a budapesti németek magyarosodását.[8]
(3) Az, hogy rosszul érintette, amikor a magyarországi középiskolákban a Bach-korszak után a német nyelv visszaminősült egyszerű idegen nyelvvé,

5 Nordau műveiben a csárdásra mint a magyarság attribútumára lásd Nordau, Max: Wiener Weltausstellung. Die ungarische Csárda. *Pester Lloyd*, 14. August 1873. 2., illetve Nordau, Max: Wie es dem Fuchsjäger in England erging. *Pester Lloyd*, 15. Januar 1876. 3.

6 Schulte, 1997. 21–96, 386–389.

7 Ujvári, Hedvig: *Dekadenzkritik aus der „Provinzstadt". Max Nordaus Pester Publizistik.* Budapest: Argumentum, 2007. 18–26. Lásd még az itt olvashatók újraközléseit (legutóbb: Ujvári Hedvig: Utak és tévutak száz év távlatából. Max Nordau (1849–1923). *Múlt és Jövő*, 2023/2. 17–20.)

8 Sherard, Robert Harborough: Dr. Max Nordau, the Author of „Degeneration". His Own Account of His Busy and Many-sided Life. *The Idler*, 1896/1. 16–17.

mint az Nordaunak a halála (1923) után írt[9] életrajzából kiderül, amit az iratai, illetve visszaemlékezései alapján neje és lánya állított össze.[10]

(4) Az, hogy a „tannyelvi magyarosítás" miatt apja elvesztette a nyelvtanári megélhetését, mint az előbb említett biográfiában olvasható.[11]

(5) Az, hogy ugyanezen életrajz szerint apja a magyar nyelv megvetését csepegtette belé.[12]

(6) Az, hogy Nordau 1909. évi önéletrajzi vázlata szerint visszataszítónak találta megkeresztelkedett zsidó tanárainak magyar sovinizmusát.[13]

(7) Az, hogy 1876-ban a budapesti egyetem orvosi karának tanárai elutasították ösztöndíjkérelmét, méghozzá – az egyik professzor, Lenhossék József levele szerint – arra hivatkozva, hogy magyarellenes kijelentéseket tett.

(8) Az, hogy – Schulte által meg nem nevezett szövegben és időpontban – úgy nyilatkozott, amint már fentebb magam is idéztem: tizenöt éves kora óta csakis németnek érzi magát.

Ezzel a bizonyítóanyaggal – ha a rejtélyes nyolcadik tételtől egyelőre eltekintünk – két probléma is van. Az első baj az Schulte okfejtésével, hogy – egyetlen levél kivételével – minden értesülés az ifjú pesti Nordau identitásáról az érett, idős, cionista, párizsi Nordau egodokumentumaiból származik évtizedekkel későbbről. (Már amikor egyáltalán tőle származik, és nem a kései feljegyzéseire támaszkodó utókortól.) Pedig az ifjú Nordau rengeteg írást közétett, de Schulte kísérletet sem tett arra, hogy megfigyelje, mit árulnak el ezek a nemzeti érzéséről.

Sokkal nagyobb hibája azonban a bizonyításnak az, hogy a felhalmozott forrásokból – mint az, gondolom, feltűnt – semmi olyasmit nem lehet egyértelműen levezetni, hogy a fiatal Nordau németnek érezte magát, magyarnak pedig nem, sőt ellenséges volt a magyar nacionalizmussal.[14]

Így végül arra, hogy Nordau fiatal korában nem hitte magát magyarnak, perdöntő bizonyítéknak Schulténál marad a nyolcadikként felsorolt, vagyis az az egyetlen kijelentés, amivel ezt a tanulmányt kezdtem, miszerint Nordau tizenöt évesen zsidóból német lett, és az is maradt.

9 Nordau, Anna: Für die, die ihn geliebt haben. In: Nordau, Max: *Erinnerungen*. Leipzig – Wien: Renaissance-Verlag 1928. 8–9.

10 Nordau – Nordau, 1943. 15, 18. – A visszaminősítést az életrajz 1862-re teszi, de 1860-ban történt meg (Mészáros, 1988. 83–84).

11 Nordau – Nordau, 1943. 18–19.

12 Nordau – Nordau, 1943. 18.

13 Nordau, 2018. 329–330.

14 A Schulte, 1997. által tanulmányozott, Központi Cionista Levéltárban őrzött Nordau-levelezésben persze lehetnek erre utaló jelek, de ilyenekre a szerző nem hivatkozik könyvében.

Ennek a mondatnak a sorsa filológiailag kalandos. Ismertségét és tekintélyét annak köszönheti, hogy Shlomo Avineri 1981-ben idézte. Ő azt állította, hogy Nordau 1909-ben közreadott önéletrajzi vázlatában olvasta.[15] Azóta sokan citálták, de gyanús, hogy minden idéző Avinerire hivatkozott, nem a különben sok helyen megjelent önéletrajzi vázlatra. Mindez nem véletlen: az idézetből egy árva szó sem szerepel Nordau 1909-es önéletírásában.[16] A mondat mégsem merő kitalálás: tényleg Nordau írta, mégpedig válaszul cionista elvbarátjának, Ruben Brainninnak az életrajzi adatokat kérő levelére, és nem 1909-ben, hanem 1897-ben.[17]

A levél első, héber nyelvű kiadásához nem jutottam hozzá, de a minket érdeklő rész angol nyelvű közlését felleltem, ami nem fogalmaz annyira ellentmondást nem tűrően, mint az Avineri nyomán ismertté vált változat:

„Amikor tizenöt éves lettem, abbahagytam minden zsidó előírás és viselkedési szabály követését, és attól kezdve a judaizmus és a zsidóság nem jelentett nekem semmi többet, mint emléket, bár – mondhatjuk – kellemes emléket. [...] De tizenötödik életévem után azt kezdtem érezni, hogy német vagyok, és csak német. Barátaim, bajtársaim és ismerőseim, tanáraim és szellemi vezetőim árják, gójok voltak, és nem zsidók. [...]

Így látni fogod, hogy tizenhat éves koromtól negyvenig életformám és kapcsolataim teljesen idegenek voltak mindentől, ami zsidó.[18] Meggyőződés, érzelem

15 Avineri, 1994. 122.

16 A Nordau önéletrajzi feljegyzését tartalmazó, cionista írásait összegyűjtő kötetnek az Avineri által hivatkozott, 1923-as kiadását nem sikerült fellelnem. Ám abból újraközölte az önéletírást Karin Tebben (Nordau, Max: Meine Selbstbiographie. In: Nordau, Max: *Reden und Schriften zum Zionismus.* Karin Tebben (Hrsg.) Berlin – Boston: De Gruyter Oldenbourg, 2018. [1909.] 329–330.), továbbá ellenőriztem az 1920. évi német (Nordau, Max: Meine Selbstbiographie. In: *Eine Gartenstadt für Palästina. Festgabe zum siebzigsten Geburtstag von Max Nordau.* Berlin: Jüdischer Verlag, 1920. [1909.] 21–23.), valamint az 1937. évi magyar nyelvű (Nordau, Max 1937 (1909): Önéletrajzom. In: Nordau, Max: *Doktor Kohn. Egy életküzdelem.* Lugoj: Kirjat Széfer, 1937. [1909.] 14–16.) kiadást is.

17 Ben-Horin, Meir: *Max Nordau. Philosopher of Human Solidarity.* London: The London Jewish Society, 1956. 85–86. (Az 1897-es datálás is innen.)

18 Hogy mennyire vegyük komolyan a szövegből ezt a részt, arról elmond valamit, hogy húszas éveinek derekán Nordau közreműködött a Kiss József szerkesztette zsidó évkönyv szerkesztésében. Lásd Kiss József (szerk.): *Zsidó évkönyv. Első évfolyam. 5636. (1875–1876.)* Budapest: Franklin-Társulat, 1876. Lásd még Ben-Horin, 1956. 86.

és filozófiai felfogás szerint német voltam tetőtől talpig. A zsidó érzéseim kialudtak bennem [...]"[19]

Ebből annyi feltétlenül kiderül, hogy amikor Nordau ezt lejegyezte, egyáltalán nem szándékozott semmit sem közölni arról, volt-e a magyar érzületnek szerepe életében, hanem azt magyarázta, hogyan tért meg a németségből a zsidósághoz és a cionizmushoz. A szöveg azonban kétségtelenül állítja, hogy tizenöt éves kora után a cionistává válásáig végig és egész lényével német volt, amiből következik, hogy magyarnak ebben az életszakaszában nem érezte magát. Vagyis az egyetlen adat, ami Schulte könyvében alátámasztja a szerző tételét, miszerint Nordau sosem gondolta magát magyarnak, egy körülbelül két évtizeddel a Budapestről végleges Párizsba költözése utáni kijelentés.

Így összességében az, amit az ifjú Nordau nemzeti identitásáról eddig tudtunk, a magyar nacionalizmussal ellenséges pesti német fiatalember sztorija, igazából nem tudás, hanem egy filológiai katasztrófa. Amit a szakirodalomban olvashatunk, attól a fiatal Nordau nyugodtan lehetett akár pánszláv izgató vagy öntudatos hottentotta.

Majdnem tiszta lappal kezdhetünk tehát a magyar Nordau utáni nyomozásba. Arra, hogy Nordau Miksa létezzen, körülbelül harmincéves kora előtt volt esély. Eddig élt ugyanis többé-kevésbé Magyarországon. Itt kamaszkorától tárcaírásból tartotta el magát. Logikusnak tűnt, hogy ezt a forrásanyagot vizsgáljam. Ebből is a *Pester Lloyd*ba (1867–1878) és *Neues Pester Journal*ba (1876–1878) írt cikkeket dolgoztam fel,[20] pontosabban ebből a terjedelmes anyagból azokat, amelyek címük alapján érdekesnek tűntek tárgyunk szempontjából.[21]

19 Nordau, Max: Autobiographical. [Letter to Reuben Brainin.] *The New Palestine*, January 26, 1923. 53. (Saját fordítás angolból – B. D.) Ebből az angol fordításból készült egy rövidített, több helyen olvasható verzió is: Nordau, Max: From Assimilationist to Zionist. [Letter to Reuben Brainin.] *The Jewish News*, July 29, 1949. 1.

20 Hogy milyen más lapoknak dolgozott még Magyarországon, arra lásd Nordau – Nordau, 1943. 21–23, 33., Ujvári, 2007. 23., Ujvári, Hedvig: Max Nordaus journalistische Tätigkeit für die „Ungarische Illustrirte Zeitung". *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, 2006/1. 67–72.

21 Nordau e két lapba írt cikkeinek bibliográfiai leírására lásd Ujvári, 2007. 257–269.

A honszerető Nordau

Kezdjük pofonegyszerű kérdésekkel! Szépnek találta-e Nordau Magyarországot? Igen. Ez már a *Pester Lloyd*ba 1867-ben írt első cikkéből kiderül, amely egy Rákoskeresztúrról Péteribe kocsikázást mesélt el: „A táj csodálatos látványt nyújtott. A háttérben a szürke ködsapkával borított Budai-hegység látszott; csak a csúcsokat világította meg a felkelő nap a bíbor és ibolya sajátos színkeverékével, ami a legcsodálatosabb hatást keltette."[22] Vagy egy 1870-ben megjelent tárcában a Diósgyőr környéki kirándulásáról azt írta, hogy „sokáig álltunk némán, és gyönyörködtünk ebben a nemes, varázslatos látványban".[23]

Magáénak érezte-e Nordau a hazát? Közösséget vállalt-e az itteniekkel? Teljes mértékben. Számtalanszor beszélt az ország lakóiról többes szám első személyben. „Nálunk", „rólunk" – így írt Magyarországról.[24] Másutt „állami függetlenségünk 10 évéről" beszélt, amivel a kiegyezés óta eltelt időre utalt, és „unser Vaterland"-ként emlegette Magyarországot,[25] vagy „híres történetkutatónknak" nevezte Horváth Mihályt,[26] „hadseregünknek" a Honvédséget.[27]

Provinciálisnak, kisszerűnek látta-e Nordau Magyarországot? Ami igaz, az igaz.[28] Szeretett például az ország porosságán élcelődni. Az egyik tárcájában hőse ábrándozva nézegeti a felhők mozgását, amihez Nordau zárójelben hozzátette, hogy „természetesen porfelhőkről van szó, mert a jelenet Pesten játszódik".[29] Miskolcról azt írta, elborzadva tapasztalta, „hogy por dolgában még a mi jó Pest városunkat is megelőzi".[30] A hasát foghatta az olvasó akkor is a röhögéstől, amikor a

22 Nordau, Max: Ein Altarbild. *Pester Lloyd*, 9. November 1867. 2. – A Nordau cikkeiből vett idézetek mindvégig a saját fordításaim.

23 Nordau, Max: Ein Mai-Ausflug II. *Pester Lloyd*, 20. Mai 1870. 2–3.

24 Nordau, Max: Freie Kirche im freien Staate. *Pester Lloyd*, 26. November 1868. 2., Nordau, Max: Pester Briefe. *Pester Lloyd*, 23. Oktober 1869. 3., Nordau, Max: Eine Entdeckungsreise in Ungarn II. *Pester Lloyd*, 16. November 1872. 5., Nordau, Max: Das gesellschaftliche Leben in Budapest. *Pester Lloyd*, 17. Dezember 1875. 5., Nordau, Max: Ein französischer Ungarnfresser. *Neues Pester Journal*, 2. Februar 1877. 2., Nordau, Max: Ungarn auf der Ausstellung. *Neues Pester Journal*, 9. Juni 1878. 1.

25 Nordau, Max: Ungarn im Pariser Salon. *Neues Pester Journal*, 10. Mai 1877. 1., Nordau, Max: Ungarn auf der Ausstellung. *Neues Pester Journal*, 9. Juni 1878. 1., 3.

26 Nordau, Max: Ein Frauenbild aus der ungarischen Geschichte. *Pester Lloyd*, 16. Februar 1869. 2.

27 Nordau, Max: Wiener Weltausstellung. Ungarn im Industriepalaste I. *Pester Lloyd*, 27. Mai 1873. 5.

28 Lásd még Ujvári, 2007. 190–193. példáit.

29 Nordau, Max: Pester Briefe. *Pester Lloyd*, 9. Oktober 1869. 2.

30 Nordau, Max: Ein Mai-Ausflug I. *Pester Lloyd*, 19. Mai 1870. 5.

párizsi világkiállításról beszámolva 1878-ban arra jutott, hogy a magyar ipar egy részének bútorízlése megrögzült a napóleoni háborúk korában.[31]

Nordau tehát kétségkívül kinevettette Magyarország világvégiségét a közönségével. Ám ez nem zárja ki, hogy dobogott a hazáért a szíve. Egyrészt Nordaut az ilyen – szakkifejezéssel élve – beszólásai miatt olvasták. Másrészt bármelyikünk cifrákat tud mondani a magyarokra vagy a családtagjaira, mégsem igen jut eszünkbe, hogy ne szeressük őket.

A Magyarországgal kritikus Nordau egyébként kimondottan nehezen viselte, ha külföldiek szapulták az országot, vagy ha felületesek voltak az ismereteik róla. Példának okán aggódott amiatt, hogy a körülmények összjátéka miatt – mint írja – „elhiszi a világ, hogy gonosz barbárok vagyunk".[32] Kiborította egy Magyarországot a németországi olvasóközönségnek bemutató kötet, amely számos megdöbbentő ostobaság mellett felmondta a csikós-gulyás-puszta mondakör közhelyeit, sőt képileg is elképzelhetővé tette az országot egy Nordau szerint afrikaiasnak kinéző, és tényleg kissé Kilimandzsáró-szerű benyomást keltő hegyet ábrázoló tájképpel.[33] A párizsi világkiállításon látható magyar oktatásügyi tárlattól pedig azt várta, hogy „Európánál tiltakozzon azon előítélet ellen, hogy Bécsen túl már Ázsia kezdődik."[34] Az is bántotta, hogy Victorien Sardou egyik drámájában egy ellenszenves szereplő magyar volt, mivel – érvelt – Párizsban Magyarországról semmit sem tudnak: hát most majd ezt fogják hazánkról tudni.[35]

A magyar Nordau

Az ifjú Nordaut tehát fűtötte a honszerelem. De melyik népen keresztül kapcsolódott a hazához? Vagyis csupán Magyarország hű fia volt, vagy kimondottan magyar volt?

Figyeljük meg, milyen kapcsolatot ápolt hősünk a magyar nemzeti kultúrával. Az egyik korai, még tizenéves korában írt cikke Bethlen Katáról szólt. Itt volt

31 Nordau, Max: Die ungarische Industrie auf dem Marsfelde. *Neues Pester Journal*, 20. Juli 1878. 1.
32 Nordau, Max: Pester Briefe. *Pester Lloyd*, 23. Oktober 1869. 3.
33 Nordau, Max: Eine Entdeckungsreise in Ungarn I. *Pester Lloyd*, 15. November 1872. 2–3., Braun-Wiesbaden, Karl: Berlin: *Tokaj und Jókai. Bilder aud Ungarn*. Georg Stilke, 1873. Lásd még Nordau, Max: Ungarn in der Pariser Presse. *Neues Pester Journal*, 18. Juni 1876. 3–4.
34 Nordau, Max: Ungarns Unterrichtswesen auf der Ausstellung. *Neues Pester Journal*, 19. Juni 1878. 1. Lásd még Nordau, Max: Wiener Weltausstellung. Ungarn im Industriepalaste II. *Pester Lloyd*, 29. Mai 1873. 5.
35 Nordau, Max: Ein französischer Ungarnfresser. *Neues Pester Journal*, 2. Februar 1877. 2–3.

alkalma megmutatni, hogy jól tudja, Erdélyt tündérkertként illendő elbeszélni: „»Az erdőn túl« terül el egy pompás természeti csodákban oly gazdag ország, mint kevés Európában". A tündérkert legszebb dísze pedig a székely népjellem: „merész harcosok dacos homlokkal és arany hűséggel a szívükben, annak a férfias székely törzsnek a tagjai, amely az ázsiai vadságot és hun dacosságot magyar melegszívűséggel és vendégszeretettel ötvözi". Bethlen Katát pedig azért magasztalta, mert nehéz időkben őrizte a magyar kultúrát többek közt az elnémetesítő hatással szemben: „amikor a nagyok, hatalmasok, a nemzet férfiai elidegenedtek nemzetiségüktől és elfordultak hazájuktól, egy gyenge, boldogtalan nőnek kellett a mentsvárnak lennie, amelyre a mindenki által elhagyott nemzetiség támaszkodott".[36]

Arra, hogy megvallja hűségét a magyar nemzeti irodalomnak, és leboruljon Petőfi, Arany, Tompa és Vörösmarty nagysága előtt, Nordau minden adandó alkalmat kihasznált. Csokonainak külön írást szentelt. Úgy vélte, Csokonai korának feladata az volt, hogy a magyar nyelv a némettel, latinnal és franciával szemben „visszanyerje az őt megillető helyét", és sikerült is elérni – így mondta – „a magyar nemzeti szellem regenerációját". Hogyan járult ehhez hozzá Csokonai? Ő volt az, „aki először dobta el a koturnust és csizmát húzott". Azt mutatta meg, hogy nincs miért majmolni az idegen modort, a magyar műveltség felér a klaszszikussal: „egy kiadós, erős gulyás minden körülmények között táplálóbb lesz és jobbat tesz a modern gyomroknak, mint az ambrózia", illetve – és most figyeljünk – „mit nekünk a nektár, ha nálunk tokaji terem"?[37] Többes szám első személy. Úgy látszik, Nordau nemcsak tisztelte a magyar nemzeti kultúrát, hanem a sajátjának is érezte.

Már csak az lenne hátra, hogy Nordau kimondja, magyarnak érzi magát. És ezt is megtette. Amikor 1878-ban a párizsi világkiállítás magyar pavilonját szidalmazta, azzal kezdte, hogy amit mondani kénytelen, az *„saját magyar önérzeté*nek is megalázó és fájdalmas" (kiemelés tőlem – B. D.).[38]

A cikkeiben megszólaló Nordau tehát egészen az 1870-es évek végéig magyarnak érezte magát, németül író magyar nacionalista volt. Annyira, hogy aktívan részt vett a magyar nemzetépítésben, amikor javasolta, hogy a városegyesítés

36 Nordau, Max: Ein Frauenbild aus der siebenbürgischen Geschichte. *Pester Lloyd*, 25. September 1868. 2–3.
37 Nordau, Max: Csokonai Vitéz Mihály I. *Pester Lloyd*, 10. Oktober 1871. 5.
38 Nordau, Max: Ungarn auf der Ausstellung. *Neues Pester Journal*, 9. Juni 1878. 1.

következtében megszülető Budapest címerébe kerüljön bele a magyar államcímer is, vagy ha az túl bonyolult lenne, akkor a szent korona.[39]

Már csak az a kérdés, miben látta a magyar küldetést? Azaz a magyar nacionalizmusnak melyik változatát művelte? Erre akkor fogunk tudni felelni, ha megfigyeljük, hogyan mesélte el a magyar rég- és közelmúltat. A Bessenyei György irodalmi fellépését és ezzel a magyar nemzeti irodalom „újjászületésének" századik évfordulóját megülő Bessenyei-ünnep ürügyén azt írta: „a Habsburgok politikája évszázadokon át arra irányult, hogy az országot nemzeti karakteréből kivetkőztesse, függetlenségétől megfossza politikai és nemzeti értelemben; innen ered a számos felkelés, amelyek a mohácsi csata óta annyi vérfoltot hagytak a magyar történelem lapjain, és amelyek mind egyetlen célt szolgáltak: megszabadítani a magyar nemzeti életet az erőszakos idegen behatástól."[40] Aztán hosszan taglalja Mária Terézia és II. József iszonyú bűneit a magyar nyelv ellen és a német nyelv érdekében. Majd folytatja a 19. századdal: „Az 1830-as évek reformmozgalma, a dicsőséges 1848-as év, a bachi erőszakkal szembeni szívós ellenállás, és az utóbbi öt év[41] csodálatos fellendülése ennek a nemzeti mozgalomnak köszönhető, amit Bessenyey az elsők közt ösztönzött."[42] Az önkényuralmi korszakot másutt is szörnyű tizennyolc évnek nevezte, amit az alkotmány helyreállítása miatti eufória segített elfelejteni.[43]

A magyar oktatásügy közelmúltját is tárgyalta. Az iskolarendszer nyelvi magyarosítására – amely állítólag megutáltatta vele a magyarokat[44] – egy rossz szava nem volt. A Bach-korszak iskolai németesítését viszont „zsarnoki és ostoba germanizációnak" nevezte.[45]

Vagyis Nordau a 19. században mainstream, sérelmi, kurucos, közjogias magyar nacionalizmus híve volt. Nem úgy értem, hogy függetlenségi párti lett volna '48-as vagy '49-es alapról. Nagyon is '67-es, kormánypárti, szóval pecsovics

39 Nordau, Max: Ein heraldisches Kapitel. *Pester Lloyd*, 31. Dezember 1872. 5.

40 Ennek megfelelően beszélte el korábban Zrínyi Ilona és családtagjai történetét is, akiket dicséretekkel halmozott el rebellis tetteik miatt. – Nordau, Max: Ein Frauenbild aus der ungarischen Geschichte. *Pester Lloyd*, 16. Februar 1869. 2–3.

41 Tudniillik ezt a cikket Nordau öt évvel a kiegyezés után írta.

42 Nordau, Max: Die Bessenyey-Feier. *Pester Lloyd*, 15. Dezember 1872. 2–3.

43 Nordau, Max: Das neue Ministerium. *Pester Lloyd*, 12. Juni 1872. 2.

44 Schulte, 1997. 35–37.

45 Nordau, Max: Ungarns Unterrichtswesen auf der Ausstellung. *Neues Pester Journal*, 19. Juni 1878. 1.

volt a lapjával, a *Pester Lloyd*dal együtt.[46] Csak arra gondolok, hogy a magyar nemzeti mozgalom nagy, dicső célját, mint annyi kortársa, köztük kormánypártiak, a bécsi udvar alóli felszabadulásban és a német kultúra hatása alóli megszabadulásban látta.[47]

Már csak az nem világos, hogyan kapcsolódhat be ebbe a Béccsel szembeni viaskodásban született nemzetbe egy zsidó, mint Nordau? Azaz, hogyan válhat magyarrá? Ez abból derül ki, ahogy Nordau a budapesti társasági élet bajainak orvoslását elképzelte: „Ha egyszer a nemesebb társasági élet szokásai behatoltak a középosztályba, akkor az osztálykülönbségek hamarosan megszűnnek, egészen észrevétlenül előáll a társadalmi endozmózis és exozmózis [beszivárgás és kiszivárgás], a palotalakók a címer nélküli házakba, a polgárok az úri palotákba áramlanak, nem lesznek többé kasztok, hanem kialakul egyetlen nemzeti társadalom, amelybe mindenki beletartozik, aki nemzeti műveltséggel rendelkezik és osztozik a nemzeti érdekekben, éppúgy ahogyan a magasabb műveltségű népeknél ez már nemzedékek óta megfigyelhető."[48] A belépőjegy a nemzetbe tehát a nemzeti kultúra elsajátítása mindenkinek, a zsidóknak is. Vagyis pontosan azt kell csinálni a magyarrá váláshoz, amit Nordau csinál.

Az írásaiban megnyilvánuló Nordau pesti évei alatt nem egy magyaroktól idegenkedő német volt, hanem egy magyar asszimiláns, aki épp a magyarságra

46 Nordau lapjainak politikai irányultságára lásd Ujvári Hedvig: Zsidó újságírók a magyarországi német nyelvű időszaki sajtóban a Pester Lloyd megalapítása után. In: Ujvári Hedvig: *Identitások és kommunikációs csatornák. Magyar-német-zsidó kulturális metszéspontok a dualizmus kori Magyarországon.* Budapest: MTA BTK, 2017. 14., 20–22.

47 Nordau szemléletmódja megfigyelhető a Deák-párt névadójának a kiegyezést megalapozó úgynevezett húsvéti cikkében ([Deák Ferenc] 1865: Még nehány szó a „Botschafter"-nek april 9-iki czikkére. *Pesti Napló*, 1865. április 16. 1.), vagy a Szekfű Gyula *(Három nemzedék. Egy hanyatló kor története.* Budapest: Élet, 1920. 249) által „a szabadelvű párt hivatalos publicistájának" nevezett Beksics Gusztáv kortörténeti szintézisében (I. Ferencz József és kora. In: Szilágyi Sándor (szerk.): *A magyar nemzet története. Tizedik kötet. A modern Magyarország (1848–1896).* Budapest: Athenaeum, 1898. 451–452). A '67-esek érzelmi-retorikai '48-asságára, illetve a '48-as beszédmód dominanciájára a '67-es politikai berendezkedésű Magyarországon lásd még Gerő András: *Ferenc József, a magyarok királya.* Budapest: Pannonica, 1999. 190–191., Gerő András: *Dualizmusok. A Monarchia Magyarországa.* Budapest: Új Mandátum, 2010. 53–54., Gerő András: *Az elsöprő kisebbség. Népképviselet a Monarchia Magyarországán.* Budapest: Közép- és Kelet-európai Történelem és Társadalom Kutatásáért Közalapítvány, 2017. (1988.) 373–377.

48 Nordau, Max: Das gesellschaftliche Leben in Budapest. *Pester Lloyd*, 17. Dezember 1875. 5. Vö. Nordau, Max: Pester Maskenbälle. *Pester Lloyd*, 16. Februar 1876. 2.

leselkedő legnagyobb veszélyt látta a németesítésben, ami ellen a gyengék és kicsik létjogára hivatkozva küzdött.[49]

Nordau és a magyar felsőbbrendűség

Mindez roppant váratlan ahhoz képest, amit Nordauról a szakirodalom terjeszt. Viszont roppant szokványos volt a dualizmus kori Magyarországon, és ez a szokványosság igen meglepő egy annyira excentrikus gondolkodótól, mint Nordau, aki szívből utálta azt mondani, amit szokás. Úgyhogy Nordau hamar kikeveredett a mainstream magyar nacionalizmusból, és 1875-ben belehelyezte magyar érzelmeit saját gondolkodásának főáramába.

Nordau tudniillik úgyszólván mindig ugyanarra gondolt. Igen, végső soron a szexre. Pontosabban arra, hogy az erős kutyák szexelnek, a gyengék viszont nem. Nordau ugyanis legkésőbb 1870-től[50] élete végéig – így mondta – a „természettudományi világnézet" talaján állt,[51] azaz buzgó szociáldarwinista volt,[52] vagyis az evolúció törvényeit az emberi társadalomra is alkalmazhatónak gondolta. A szociáldarwinista meggyőződés annyit tesz, hogy – éles ellentétben azzal, ahogy akkoriban egy közjogi vitában edződött magyar nacionalista rendesen gondolta

49 Természetesen felmerülhet, hogy az a magyar nacionalizmus, amit a tizen- és huszonéves Nordau publicisztikájából kihámoztunk, igazából nem az ő eszméje volt, hanem olvasóié, illetve a lapjaié, amelyeknek írt. Vagyis csupán arról lehet szó, hogy egy még kialakulatlan szellemű fiatalember igyekezett megfelelni munkaadója és a magyar nacionalista korszellem elvárásainak. (Így magyarázza Ujvári, 2007. 64. Nordaunak a Bessenyei-ünnepről írt tárcáját, amelyben a magyar nemzeti irodalmat magasztalta.) Egyrészt azonban bármit is gondolt magában Nordau, azzal hatott a világra, amit írt. Másrészt a legkevesebb, amit a bértollnokok megérdemelnek, hogy az utókor – mivel nem is tehet mást – megbünteti őket azzal, hogy komolyan veszi, amit közreadtak. Harmadrészt a történettudomány arra vállalkozik, hogy elbeszélje azt, amire a múltból ránk maradt nyomok utalnak, és nem arra, hogy megtippelje azt, amire nem utalnak.

50 Nordau, Max: Ein weibliches Ungeheuer. *Pester Lloyd*, 24. Februar 1870. 2. – Vö. Schulte, 1997. 84–86.

51 Nordau, Max: *Konvencionális hazugságok modern kultúréletünkben.* (Fordította: Doktor Sándor.) Budapest: Politzer Zsigmond és fia, 1913. (1883.) 28., 34., 40., 59., 95., 132., 287., 335.

52 Stanislawski, Michael: *Zionism and Fin de Siècle. Cosmopolitanism and Nationalism from Nordau to Jabotinsky.* Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 2001. 22–35.

– éppen csak az erősebbnek van létjoga, a férgese meg hadd hulljon. Nordau szavaival: „az egyénnek joga van élni azért és addig, amíg van hozzá ereje".[53]

Hogy megértsük, hogyan nyomult be a szociáldarwinizmus Nordau magyar öntudatába, meg kell ismerkednünk a magyar fizikai antropológia, azon belül is a kraniometria (koponyaméréstan) történetének kezdeteivel. Történt, hogy 1875-ben megjelent az első fejméricskéléssel foglalkozó mű Magyarországon, *Az emberi koponyaisme*. Ezt Lenhossék József, a pesti egyetem orvosi karának anatómiaprofesszora, az orvostanhallgató Nordau egyetemi mentora írta. Ebben Lenhossék és tanársegédei mérték a magyarországi népcsoportok, köztük a magyarok, németek és zsidók főjének nagyságát is, de a professzor az eredménnyel nem sokat törődött, mert nem hitt 'a méret a lényeg'-elvben, vagyis nem gondolta, hogy a nagy koponyájúak közül kerülnek ki a nagy koponyák. Abban azonban hitt, hogy felállítható az embercsoportok értelmi hierarchiája, csak nem fejnagyság, hanem koponyaszépség szerint: a széles, kiemelkedő homlok a nyerő, ahol az agykoponya majdnem az arckoponya elé nyomul. Ezt pedig mérni is lehetett az arcszög nevű mutató segítségével, amely kiről-kiről megmutatja, hol áll azon a skálán, amely egy görög szobortól a fehér emberen, majd a feketén át az orángutánig terjed. Lenhossék lemérte a honi nemzetiségek átlagos arcszögét is. Könyvének szövege mégis mélyen hallgat arról, melyik etnikum mennyire felelt meg a szerző koponyaízlésének.[54]

Mindez nem véletlen: Lenhossék azt a politikai programot képviselte, hogy a magyar haza minden fiát egyformán megbecsüli. Ezért végül minden alátámasztás nélkül arra a konklúzióra jutott, hogy „szeretett hazánk összes polgárának az értelmiségre [nézve] már úgyis elég kedvező[ek a] koponyaviszonyai".[55]

A könyvről a *Pester Lloyd*ba Nordau írt ismertetést 1875-ben. A recenzió abban az értelemben valódi szellemi bravúr, hogy teljes mértékben figyelmen kívül hagyta az ismertetendő mű szerzőjének szándékait és szövegét. Hogy miként forgatta ki Nordau *Az emberi koponyaismé*t, azt szociáldarwinizmusa felől érthetjük meg.

53 Nordau, 1913. 87. Lásd még 132–133. (A fordítást a német eredeti alapján módosította: Nordau, Max: *Die conventionellen Lügen der Kulturmenschheit*. Leipzig: B. Elischer, 1886. [1883.] 76.)

54 Lenhossék művének részletes elemzésére lásd Bolgár Dániel: A méret a lényeg? A zsidó koponya mérése Magyarországon (1875–1944). *Replika*, 2019/113. 119–128.

55 Lenhossék József: *Az emberi koponyaisme. Cranioscopia.* Budapest: MTA, 1875. 125. Lásd még Lafferton Emese: The Magyar Moustache: the Faces of Hungarian State Formation, 1867–1918. *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences*, 2007/4. 723–724.

Magyarországon már Nordauval körülbelül egy időben felléptek néhányan (Greguss Ágost,[56] Dapsy László) a – nevezzük így – *legitimáló szociáldarwinizmus* képviseletében: azt hirdették, hogy az emberi társadalomban éppolyan könyörtelenül működnek a darwini törvényszerűségek, mint a dzsungelben.[57] Vagyis az emberek (és emberfajták) közti létért folyó küzdelemben is mindig a rátermettebb kerekedik felül, minden győzelem természetes szelekció következménye. Tehát az, hogy valaki hatalmon van, önmagában igazolja hatalma jogosságát. Ez a fajta szociáldarwinizmus arra jó, hogy az éppen létező erőviszonyokat igazolja. És Greguss pontosan erre is használta: azt, hogy a dualizmus kori Magyarországon a magyaroké volt a hatalom, a magyarok nemzetiségekkel szembeni felsőbbrendűségének jeleként értelmezte.[58] Röviden: a legitimáló szociáldarwinizmus itt Magyarországon nem volt más, mint a magyar szupremácia ideológiájának a társadalomelmélete.

A fajok harcában diadalmaskodó magyarság történetének a meggyőző erejéhez annyi azonban hibádzott, hogy Greguss, mivel bölcsészféle ember volt, nem találta a magyarok testén azt az előnyös tulajdonságot, ami a többi itteni népéről hiányzik, és a magyarokat győzelemre ítéli a *struggle for life*-ban.[59]

Úgy tűnik, Lenhossék recenzense, az orvostanhallgató Max Nordau ennek a testi jegynek a fellelésére látta meg a lehetőséget Lenhossék művének függelékében, ahol a nyers adatokat közölte. Ott két olyan számsort talált, ami

56 Greguss Ágost besorolása a legitimáló szociáldarwinizmusba csak egy tanulmányára áll. Egész életművének bonyolultabb volt a viszonya a darwinizmussal: Ladányiné Boldog Erzsébet: *A magyar filozófia és darwinizmus XIX. századi történetéből. 1850–1875.* Budapest: Akadémiai, 1986. 64–68., 110–112., 147–148., Balogh Piroska: Toward an Evolutionary Aesthetics. August Greguss and the Hungarian Reception of Darwin. In: Balogh Piroska – Fórizs Gergely (Hrsg.): *Angewandte anthropologische Ästhetik. Konzepte und Praktiken 1700–1900.* Hannover: Werhahn, 2020. 193–205.)

57 A hazai legitimáló szociáldarwinizmusra lásd még példaként Arany László költeményét a magyar (hun) és német (germán) faj között folyó évezredes létharcról (Arany László: A hunok harcza. *Budapesti Szemle*, 1874/8. 372–381.) A korai magyar szociáldarwinizmusra általában lásd Németh G. Béla: Létharc és nemzetiség. (Az „irodalmi" értelmiség felső rétegének ideológiájához, 1867 után). *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1970/5–6. 588–602.

58 Greguss Ágost: Hogyan erősödjünk társadalmilag. In: Uő: *Greguss Ágost tanulmányai. Első kötet. Beszédek – széptani czikkek.* Pest: Ráth Mór, 1872. (1867.) 70–87. – Dapsy a franciák 1870–1871. évi vereségét a poroszoktól vagy az angolok óriási gyarmatbirodalmát annak bizonyítékaként tálalta, hogy a román (értsd: latin) faj alacsonyabbrendű a germánnál (értsd: angolszásznál, németnél stb.) Lásd Természettudományi társulat. (Szakülés november 8-án.) *Pesti Napló*, 1871/258. 2.

59 A természetrajztanár Dapsy ellenben könnyen rámutatott arra a testrészre, amely miatt a germánok a románoknál életképesebbek: nagyobb a koponyájuk átlagos űrtartalma. – Dapsy László: A szaporodás társadalmi tényezői. *Természettudományi Közlöny*, 1871/22. 170–172.

alapján felállíthatta Magyarország népeinek értelmesség szerinti koponyarangsorát. A szélességi indexet, amely a fejformát a kerek- és hosszúfejűség közti skálán helyezte el, és volt egy olyan hagyomány, hogy a kerekfejűek az okosabb emberek. A másik a Lenhossék által is javasolt arcszög volt.[60]

Az adatokból Nordau azt a történetet hámozta ki, hogy a honfoglaló magyarok feje még hosszú volt és majomba hajló arcszöget mutatott, de jött az ezeréves civilizáció, amely magyar civilizáció volt, így a magyar koponyák – a lamarckiánus öröklés közvetítésével – „vad ural-altájiból művelt kaukázusivá váltak", és a mai magyarok „kraniometriai szempontból legkevésbé sem maradnak el a Nyugat legcivilizáltabb népeitől". Hogy világosan értsük: a magyar ember a fehér ember rangjára emelkedett[61] annyira, hogy az ország népei közül nekik volt immár a legkerekebb főjük és legnagyobb arcszögük. (Attól Nordau nem hagyta magát zavartatni, hogy az általa közölt adatok szerint igazából a románok voltak a legkerekebb fejűek.) Mint írja: „a magyarországi nemzetiségek közül a magyaroknak van a legszebben fejlett, legnagyobb intelligenciára következtetni engedő koponyája".[62]

Megvan tehát a magyarságot a fajok harcában győzelemre ítélő vonás, a fejlettebb agy, ki van jelölve a helye a haza népeinek az értelmi ranglétrán, kész a magyar szupremácia antropológiai igazolása. Nordau ezzel a recenzióval természettudományos megalapozást kínált a szociáldarwinizmushoz a magyar nacionalizmus számára.[63]

60 Nordau, Max: Ein antropologisches Kapitel. *Pester Lloyd*, 22. Dezember 1875. 5.

61 Nordau később is kifejezte azt a meggyőződését, hogy a fehér ember magasabb rendű a „feketénél, rézbőrűnél és sárgánál", aminek következtében utóbbiak a fehérekkel vívott faji harcban előbb-utóbb ki fognak halni. Azt is kifejtette, hogy nézete szerint az egyes nagyrasszok nem közös őstől származnak, tehát a poligenizmus híve volt (Nordau, Max: *Paradoxes*. [Translated by McIlraith, J. R.] London: William Heinemann, 1896. (1885.) 314., 337–340.) Ugyanakkor 1891-ben Afrika gyarmatosítását élesen bírálta: a „fekete kontinens" meghódítását a bennszülöttekkel szemben aljas, az európaiak szemszögéből pedig haszontalan vállalkozásnak tartotta. A kontinens fehérekkel betelepítéséről pedig úgy vélte, hogy a fehérek elfajulásához fog vezetni. (Nordau, Max: Rabies Africana, and the Degeneracy of Europeans in Africa. *Imperial and Asiatic Quarterly Review and Oriental and Colonial Record*, 1891/7. 68–77.)

62 Nordau, Max: Ein antropologisches Kapitel. *Pester Lloyd*, 22. Dezember 1875. 6.

63 Élete későbbi, párizsi szakaszában, világhírű íróként is tárgyalta néhány megjegyzésben a magyarok pozícióját a fajok létharcában a legitimáló szociáldarwinizmus logikája szerint, de akkor már nem következtetett a magyar felsőbbrendűségre, sőt (Nordau, 1896. 330., 334.)

Vajon éltek-e vele? Valamennyire feltétlen megragadta Nordau leleménye a képzelőerőt.[64] A *Fővárosi Lapok* című újság eredetileg Lenhossék szövegéhez hűen ismertette *Az emberi koponyaismét*.[65] Nordau cikke után két nappal azonban újra recenzeálták a művet, és egy az egyben átvették Nordau értelmezését.[66] Sőt végül Nordaunak Lenhossékra, a tanítványnak a professzorra, a bírálónak a szerzőre is sikerült ráerőltetnie akaratát: Lenhossék 1879-es rektori előadásában már maga is úgy emlékezett vissza könyvére, mint ami kimutatta, hogy a magyar fajnak a legszebbek a koponyaviszonyai.[67]

Nordau és a magyar alsóbbrendűség

A magyar szupremácia természettudósának a szerepéből Nordau hamar a magyar nacionalizmuson kívülre sodródott. Hogy miért, azt szociáldarwinizmusának fejlődése segíthet megérteni.

Az ugyanis nem általános, hogy Nordau a legitimáló szociáldarwinizmus logikája szerint gondolkodott. Életművének jelentős része a – hívjuk így – *kritikai szociáldarwinizmus* műfajába tartozik. Vagyis úgy okoskodott – sokakhoz hasonlóan –, hogy az emberi társadalmakban éppen hogy nem érvényesülnek az evolúció törvényei, hanem csak érvényesülniük kellene, de az emberek gátolják a fajnemesedést, az alkalmatlanabbak kihalását.

Hogy miért gátolják? Az volt a bevett válasz erre, hogy érzelgősségből, vagyis a hatalmon lévők megsajnálják az alul lévő gyengéket, ezért taigetosztalanítják a

64 Az, hogy Nordau megtalálta professzora művében a magyar szellemi felsőbbrendűség jelét, szerepet játszhatott abban, hogy a jelek szerint volt valamiféle esélye antropológusi pályára lépnie. A felesége és lánya által írt életrajza szerint 1876-ban, egy évvel a recenzió után felajánlották neki a budapesti egyetemen az antropológia tanszéket (Nordau – Nordau, 1943. 312). Ezt Schulte (1997. 80, 388.) nem tudta megerősíteni más forrással, de annak megtalálta nyomát, hogy Nordau 1876-ban antropológiai továbbképzésre kért sikertelenül ösztöndíjat a budapesti egyetemtől, és Lenhossék ezután is biztatta Nordaut, vegye fel a kapcsolatot a vallás- és közoktatásügyi miniszterrel az antropológia tanszék felállítása ügyében.

65 K.: Az akademia 35-dik közgyűlése. (Május 30-dikán.) *Fővárosi Lapok,* 1875. június 1. 555.

66 Lenhossék József „Az emberi koponyaisme" című munkája... *Fővárosi Lapok*, 1875. december 24. 1332.

67 Lenhossék József: Az anthropologiáról, mint a jelenkor műveltség nélkülözhetetlen kellékéről. *Orvosi Hetilap*, 1879/28. 630.

társadalmat, és ezzel visszájára fordítják az evolúciót.[68] Nordau ennek a hanyatlásnak a megnevezésére nagyon hasonló szavakat használt, mint Darwin: az, hogy a társadalmi szelekció[69] felülírja a természetest, degenerációt, *Entartung*ot, elfajzást, elsatnyulást, fajromlást, elkorcsosulást okoz.[70] A megoldás: vissza kell építeni az emberi világba a Taigetoszt, hogy a gyengék pusztuljanak.

Nordaunak azonban (és talán egyedül Nordaunak?) leesett a tantusz, hogy más is gátolhatja az evolúciót: meglehet, a társadalmak nem sajnálatból, káros együttérzésből, hanem épp ellenkezőleg, nyers önzésből nem engedik kibontakozni a létharcot.[71] És Nordau szociáldarwinizmusának ez nemcsak egyedinek tűnő, de egyben vonzó vonása is, amely miatt legalábbis könnyebb összeegyeztetni a köznapi erkölccsel, mint másokét. Gondoljuk ugyanis meg, kié lehet az evolúció akadályozásában ludas önzés? Logikus, hogy a hatalmon lévőké ugyanúgy, ahogy a feltételezett együttérzés az elesettekkel is az ő sajátjuk, hiszen az ő akaratuk érvényesül, ők döntik el, hogyan rendezik be a világot. Ha a fölül lévők önössége áll a fajnemesedés útjában, az annyit jelent: a világ baja az, hogy a hatalmon lévők megóvják magukat a természetes szelekciótól. Márpedig, ha így van, akkor nem a társadalmi piramis alján szerénykedők, hanem a csúcsán terpeszkedők közt kell keresni a Taigetosz-érett selejteseket, akiknek pusztulni kéne.[72] És ha végigtekintünk Nordau életművén, pontosan azt látjuk, hogy ő, másokkal ellentétben, nem a szegények, bűnözők, alkoholisták, prostituáltak között keresi a kiküszöbölendő egyedeket, hanem az ő szociáldarwinizmusától a hatalmasoknak, királyoknak, grófoknak, püspököknek, milliárdosoknak,[73] híres művészek-

68 Magyarországon az ifjú Nordau kortársai közül Grünwald Béla fejtegette ehhez hasonló logikával: a kortárs magyarok baja az, hogy gyenge bennük a ragadozó szellem, nem vetik bele magukat a nemzetiségekkel szembeni létharcba (Grünwald Béla: *A Felvidék. Politikai tanulmány.* Budapest: Ráth Mór, 1878. 160–161.)

69 Hawkins, Mike: *Social Darwinism in European and American Thought, 1860–1945. Nature as a Model and Nature as a Threat.* Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 147.

70 Darwin, Charles: *Az ember származása és az ivari kiválás. Első kötet.* (Fordította: Török Aurél – Entz Géza.) Budapest: Királyi Magyar Természettudományi Társulat, 1884. (1871.) 205–222., Nordau, 1913. 134., 149., 154., 156., 171., 298., 304–307., 311., 323., 388. Nordau elfajulásdefiníciójára lásd Nordau, Max: Degeneration of Classes and People. *The Hibbert Journal*, 1912/4. 745–747.

71 Nordau, 1913. 291., 305., 308–309., 317., 329.

72 Nordau, 1913. 30–34., 143. – Azt, hogy a Nordau-féle szociáldarwinizmus a felső osztályokat kritizálja, észrevette már Hawkins, 1997. 219.

73 Az eddig felsoroltak kritikájára lásd Nordau, 1913.

nek[74] és *Herrenvolk*oknak volt félnivalójuk. Úgy fogalmazott: „a degeneráltak főképp a felsőbb osztályokban találhatók".[75]

A kritikai szociáldarwinizmusnak ez a felüllévőket támadó fajtája kisvártatva átrendezte Nordau fejében a magyarok helyét is a törzsfejlődésben: a magyar nacionalizmust hamarosan elfajzásként ismerte fel.

Az első jel arra, hogy Nordauban valami megváltozhatott, az, hogy 1876. május 20-ai keltezéssel Lenhossék József megírta Nordaunak Párizsba: a budapesti egyetem tanárai nem támogatták, hogy ösztöndíjat kapjon – állítólagos Párizsban tett magyarellenes kijelentései miatt. Hogy a levél részletezi-e, miféle kijelentésekről volt szó, nem tudom, de az biztos, hogy a szakirodalom nem árul el továbbit.[76]

Mindenesetre 1876 után még számos olyan cikke jelent meg Nordaunak, aminek a hangvétele egyezett a korábbiakkal, azaz magyar öntudatról tanúskodott. 1878-ban Németországban megjelent könyvének előszavában is azt írta magáról, hogy ő *„nem a Német Birodalom polgára, hanem németül író magyar"*.[77]

A nagy és végleges fordulat 1880-ban következett be. 'Ein Deutsch-Ungar' aláírással jelent meg egy *Németek Magyarországon* című cikk a *Gartenlaube* című lapban. A szerkesztő és a szerző levelezése fennmaradt. Innen tudjuk egyészt azt, hogy a szerkesztőség kérésére a szerző az írást finomabbra hangolta.[78] Másrészt

74 Nordau, Max: *Degeneration*. London: William Heinemann, 1920. (1892–1893.)

75 Nordau, 1913. 305. A fordítást módosítottam a német eredeti alapján: Nordau, 1886. 271. Lásd még Nordau, 1912. 761–763.

76 Schulte, 1997. 40., 79–80., 388. – Ha Nordau visszatetszést keltő kijelentéseit abban az értelemben tette Párizsban, hogy onnan küldött cikket haza, akkor a Lenhossék-levél keltezése előtt utoljára megjelent írását érdemes megvizsgálnunk. Nordau azt panaszolta benne, hogy – Berlin kivételével – Európa minden nagyvárosából ki lehet jutni vasárnaponként a jó levegőre a megfáradt polgárnak. Ám Budapestről nem. Itt ritkán és rosszkor jár a vonat, amit a legtöbben meg sem tudnak fizetni. Ha ezeket az akadályokat mégis legyűrné az ember, akkor kijutva vidékre „nyomorúságos falusi kocsmákba kényszerül, amelyek a vidéki fogadók koszosságát és durvaságát kecsesen ötvözik a főváros első osztályú éttermeinek arcátlan áraival". Ennek következtében a székesfővárosi ember elszokik a természettől, visszafejlődik az elméje. Szóval Budapest népe elfajul (Nordau, Max: Hauptstädtische Sommerfreuden. *Neues Pester Journal*, 23. April 1876. 2–3.) Idáig jutott Nordau a kétségtelenül lendületes fogalmazványban. Ezért haragudtak volna meg a professzorok? Kétlem, hogy épp ők magyarellenességet fedeztek volna fel ebben az érvelésben, nem pedig az egészséges életmód népszerűsítését.

77 Nordau, Max: *Aus dem wahren Milliardenlande. Pariser Studien und Bilder. Erster Band.* Leipzig, Duncker & Humblot, 1878.

78 A kézirat címe még *Némethecc Magyarországon* volt (Schulte, 1997. 93.)

azt, hogy a cikket – amely többek közt a *Pester Lloyd*ot, hősünk korábbi munkaadóját is kiborította[79] – Max Nordau írta.[80]

Az írás apropója az volt, hogy a budapesti törvényhatósági bizottságban egyesek megpróbálták elérni, hogy bezárják a fővárosi német színházat. Ez Nordaunak alkalmat adott arra, hogy hosszan sorolja a hasonló sérelmeket, amelyeket a németeknek Magyarországon napról napra el kell szenvedniük a magyaroktól az alkotmányosság helyreállítása óta.

Innen azt várnánk, hogy Nordau cikke ráfordult a németek védelmezésére a gyengék, kisebbségben lévők létjogára hivatkozva. Ehelyett azt kezdte bizonygatni, hogy az elbánás azért nem megérdemelt, mert a németek felsőbbrendűek, mint a magyarok: Magyarországon a németek az őslakosok, nem a magyarok. Itt minden, „ami egy letelepült kultúrnépet a barbár nomádhordáktól megkülönböztet, szinte kizárólag német eredetű". Így Magyarországon német kultúrimport az ipar, a bányászat, a kereskedelem, a városi élet, a kereszténység. Ők törték fel a földeket. És az összes tudomány- és művészeti ág jelesebb képviselői szintúgy németek. (Itt a jeles magyarországi zsidó szellemeket szemrebbenés nélkül a németek közé sorolta.)

Vagyis Nordau érvelésében a német kultúrának Magyarországon nem az adja a létjogát, hogy virágozzék ezer virág, hanem az, hogy a németeké rátermettebb nép, mint a magyaroké. Következésképp az lenne a természet törvénye, hogy a fajok létharcát a németek nyerik. Ezt a magyarok csak úgy képesek megakadályozni, úgy tudnak *Herrenvolk* maradni, hogy – mint Nordau mondja – terroristákká lesznek, azaz brutális erőszakkal beavatkoznak az evolúció rendjébe: elnyomják a német kultúrát, magyarosítják a németeket, és – ami a legfontosabb – elidegenítik saját magukat is a német nyelvtől és kultúrától. A magyar nyelvbe zárkózás következménye, hogy a magyarok elrekesztik magukat a világtól, és – mint írja – el kell zülleniük, el kell fajulniuk, amit itt nem az *entarten*, hanem a *verkommen* szóval fejez ki. „Az ország általános kultúrája riasztóan hanyatlott". „Ha a dolgok nem változnak, a magyarnak mint kultúrnépnek el kell tűnnie a nyugati népek látómezejéről," az ország „visszaesik a teljes ázsiatizmusba".

79 Neményi, Ambrus 1880: Die magyarischen Terroristen und die Gelehrten der „Gartenlaube". *Pester Lloyd*, 26. Juni 1880. 5–6. (magyar nyelvű közlés: Z.: A németről a németnek. *Magyar Polgár*, 1880. július 2. 1–2.), Zsámboki Gyula: Német szemtelenség. *Abauj-Kassai Közlöny*, 1880. július 1. 1–2.

80 Schulte, 1997. 93–94.

A magyarság tehát csak azon az áron maradhatott uralkodó nép, hogy letért az emberi evolúció főútjáról.[81]

Nem meglepő, hogy Nordau innen elszakadt a magyar ügytől. 1887-ben, majd 1892-ben már olyanokat írt egy antiszemita orosz arisztokrata nőnek, aki a szeretője volt, hogy „német vagyok [...] német szülők gyerekeként születtem Budapesten", illetve „az apám tisztán német hagyomány szerint nevelt, tehát mindig németnek gondoltam magam, és teljességgel idegen maradt számomra az az ország, amibe egész véletlenül beleszülettem".[82] Vagyis törlődött emlékezetéből a magyarsága, és helyére németségének emléke nyomult.[83]

Ahhoz, hogy a magyar Nordau története kerek legyen, még szükség lenne legalább hipotetikus választ adni két kérdésre. Az első az, miért német nevet választott magának ifjúkorában írói álnévként, majd hivatalosan is, ha egyszer akkoriban magyar öntudata volt? Nos, felmerülhet az a lapos magyarázat, hogy egyszerűen célszerű volt német nevet választania, mert német nyelvű lapokba írt, és úgy tűnik, ott a vezetéknév-magyarosítás nem volt akkora divat.[84]

A második kérdés az, miért hallgatott később a magyar életszakaszáról? Nos, az, hogy 1880-ban szembefordult a magyarságával, elég lehetett ahhoz, hogy maga és mások előtt is titkolja, miket írt azelőtt. Később ennél sokkal fontosabb okból is érdemes lehetett nem kérkednie magyar múltjával: a németből cionistává válás drámai hatását drámaian csökkentette volna, ha mindenkinek az orrára köti, hogy korábban már zsidóból magyarrá, majd magyarból németté vált.

Összegzés

Hát ennyit sikerült kinyomoznom Nordau Miksa tündökléséről és bukásáról. Ha jól okoskodtam, akkor ez annyit feltétlenül jelent, hogy Nordau megtérése a zsidó nemzethez bonyolultabb történet volt, mint elmesélni szokás.[85]

81 Ein Deutsch-Ungar [Nordau, Max]: Die Deutschen in Ungarn. *Die Gartenlaube*, 1880/25. 403–407.

82 Stanislawski, 2001. 42., 57.

83 Sőt, 1896-ban úgy nyilatkozott egy amerikai lapnak, hogy a külvilág is így látta Nordaut: annak idején Pesten a magyarok németnek tartották őt (Sherard, 1896. 16.)

84 Lásd Ujvári, 2017. névanyagát.

85 Nordau cionistává válásának egyszerűbb történetére lásd Bolgár Dániel: Integrálódás asszimilációországba. A zsidóságmegmaradás törvényének magyarázata. *Sic Itur ad Astra*, 2016/65. 199.

Ezt a bonyodalmasabb sztorit a következőképp próbálnám körvonalazni: Nordau, mint annyi zsidó kortársa, a külvilág szemével látta önmagát, és így a zsidóság létezését elfajzásként ismerte fel az evolúció rendjében. A regeneráció lehetőségét a zsidóság megszüntetésében, az asszimilációban látta. Felcsapott hát magyar asszimilánsnak, és pesti publicisztikája mintha arra utalna, hogy a magyarsághoz asszimilálódást lehetséges forgatókönyvnek tartotta.[86] Ám ezzel együtt is csöbörből vödörbe került, mert végül a kisnemzeti nacionalizmust is elfajulásként ismerte fel. A megoldás a nagy nemzethez, a némethez asszimilálódni, aminek a kultúrája egy az emberi evolúcióval. Később azonban az volt az élménye, hogy a nagy nemzetbe soha nem fogják befogadni, hiába szeretne odatartozni. Így hát egyetlen kiút maradt: a cionizmus. Vagyis asszimilálódni, ám zsidóvá asszimilálódni. Azaz létrehozni egy külön zsidó nemzetet, de a nagy keresztény nemzetek mintájára.[87]

Hogy mivel vagyunk előbbre attól, hogy felfedeztük a magyar Nordaut? Ennek végiggondolását már az olvasókra bízom. Mindenesetre úgy képzelem, a feladat az lenne, hogy a magyar nacionalizmus eszmetörténetében megtaláljuk a szociáldarwinista Nordau helyét, a cionizmusében pedig a magyar nacionalista Nordauét.

Zárásként csak egy ötletet vetek fel: ha már Nordau magyar is volt, nem lenne érdemes kiadni magyarul a műveit?[88] Nem hiszem, hogy tömeges helyeslésre számíthatna mélyen tizenkilencedikszázadias mondanivalója. De nincs unalmasabb

86 Az ifjú Nordau elszórva írt – hol felháborodottan, hol ironikusan – magyarországi zsidóellenes megnyilvánulásokról a cikkeiben, de azokat egyedi esetekként, személyes butaságokként és erkölcstelenségekként, kijavítható véletlenszerűségekként beszélte el (Nordau, Max: Pester Briefe. *Pester Lloyd*, 16. Oktober 1869. 2., Nordau, Max: Pester Briefe. *Pester Lloyd*, 23. Oktober 1869. 2., Nordau, Max: Die ungarische Kultur auf der Ausstellung. *Neues Pester Journal*, 9. Juli 1878. 1.) Egy korai cikke azonban – amely különös módon előrevetítette cionista fordulatát – azt állította, hogy a zsidókat, pontosabban a zsidó vallásúakat sosem fogják befogadni a nemzetek (Nordau, Max: Ein Kapitel vom Judenhasse. *Pester Lloyd*, 8. Dezember 1875. 5.) Ezt általános törvényszerűségként írta le, a magyar nemzet viszonyát a zsidókhoz külön nem említette. Sokkal később, 1897-ben az első cionista kongresszuson tartott beszédében olyan helyként festette le Magyarországot, ahol különösen kedvező a zsidók helyzete, de azt jósolta, ott is felszínre kerül majd a zsidógyűlölet (Nordau, Max: I. Kongressrede. In: Nordau, Max: *Zionistische Schriften*. Köln – Leipzig: Jüdischer Verlag, 1909. 42.)

87 Mint Nordau *Doktor Kohn* című drámájának cionista útra tért címszereplője fogalmaz: „Ha az árja visszataszítja a sémitát és kizárja őt az árja népi és emberi életből, akkor a sémitának meg kell kísérelnie, hogy mint zsidó váljon egész emberré." (Nordau, Max: *Doktor Kohn*. [Fordította: Giszkalay János.] Budapest: Zsidó Szemle, 1920. 50.)

88 A nem cionista tárgyú és nem szépirodalmi művei közül egyedül a *Konvencionális hazugságok* olvasható magyarul.

olvasmány annál, aminek minden szavával egyetért az ember. Abban sem bízom, hogy a mai közönség üdítően olvasmányosnak találná Nordau prózáját. Ám ez sem ellenérv, mert szinte minden olvashatatlan, amit manapság kiadnak, és Nordau munkáin legalább el lehet gondolkodni.

ENTARTETE KUNST, AVAGY AZ ELFAJZOTT MŰVÉSZET

Gyenge Zoltán[1]

A SEMATIZMUS MŰVÉSZETE – A MŰVÉSZET SEMATIZMUSA

Alapvetések

Induljunk ki Hegelből, és kezdjük egy elméleti bevezetéssel. Hegel egyébként sem rossz kiindulópont. Szerinte a művészetnek *célja* van. A kérdés csupán az, hogy mi ez a cél. Nézzük fordítva: mi *nem* lehet a művészet célja. Előzetes meghatározásként elég kiemelni, hogy a művészetről három dolog biztosan állítható:
1. emberi tevékenységhez kötött;
2. érzékekre hat; és
3. magánvaló célja van.

1. Az elsőnél maradva, Hegel és Schelling egyaránt szükségesnek tartja kiemelni, hogy a művészet emberi tevékenység, ezért a természeti szép, bár lehet szép, nem tárgya a művészetnek. Ugyanakkor fontos hozzátenni, hogy az emberi tevékenység egyszerre áll *tudatos*, és egyszerre *öntudatlan* mozzanatból. Ez utóbbit Schelling a művészet poézisének nevezi. A tudatos rész az elsajátítható, a megtanulható, a gyakorlással megszerezhető, míg a tudattalan egyszerűen csak *van* (vagy nincs). A kettő egymással összekötött. Tudatos és tudattalan. Meg kell tanulnom zongorázni, hogy a világ legnagyobb zongoristája lehessek, de nem elég megtanulnom zongorázni, ha nincs bennem elég tehetség arra, hogy a világ legnagyobb zongoristája legyek. Mit ér az egyik a másik nélkül? A *tudatos* rész az öntudatlan nélkül, amely schellingi értelemben a szükségszerű elemi kifejeződése, a művészet látszatát hozza létre. A művészeti mutatványt. Olyan ez, mint a lencsedobáló ember, aki gond nélkül dobálta át a lencsét a kulcslyukon, és amikor bemutatta „művészetét" Nagy Sándornak, az e hiú és semmitmondó tehetség láttán, megajándékozta őt – egy tál lencsével. A történetet Hegel idézi fel. Kifejezve azt,

1 Gyenge Zoltán filozófus, egyetemi tanár, Szegedi Tudományegyetem Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar, Filozófia Tanszék.

hogy ez a mutatvány körébe tartozik, s mint ilyen, csak a tömeg érdeklődésére tarthat számot.[2]

2. Ugyanakkor fontos, hogy nem lehet a művészet célja a puszta *érzékekre* hatás, ugyanis az ismételten a művészet látszatát, vagy a *mutatványt* hozza létre. Ma ezt *giccsnek* neveznénk. Bár Hegel úgy gondolja, hogy a puszta érzékekre hatás (gyönyörködtetés, kacagtatás stb.) ürességet eredményez, és elválaszt attól az elvárástól, hogy a művészet a szellemi szükségleteként mutatkozzék meg az érzékiségben, a tömeg mégis ezt igényli. A művészet a maga ábrázolásai révén az érzéki szférán belül egyúttal megszabadít az érzékiség hatalmától – mondja Schelling. Ideális esetben. A művészet tehát nem arra hivatott, hogy az érzékeket gyönyörködtesse, sőt, Schelling szerint az érzéki gyönyörűséget elvárni a művészettől a legnagyobb fokú igénytelenség, barbárság. *A művészet szellemből született és újjászületett.* A tömegigény viszont kezdettől fogva a szellemi radikális elutasításán alapszik. A kor sajátossága a vágy, hogy a felgyorsult időben a megállás, a megtorpanás és odafigyelés szándéka nélkül belekapjon mindig másba. Ez a vágy a folyamatosan újszerű mutatvány iránt (mivel a szellemi érzéki formában jelenik meg benne): elfajzás, szemben azzal az igénnyel, hogy az érzéki szellemiesüljön át (Hegel).

3. Ez a harmadik nem-cél témánk szempontjából a legfontosabb. A művészet célja nem lehet
- a *tanítás*, sem
- a *nevelés*, de legkevésbé a
- *kedély* felkeltése.

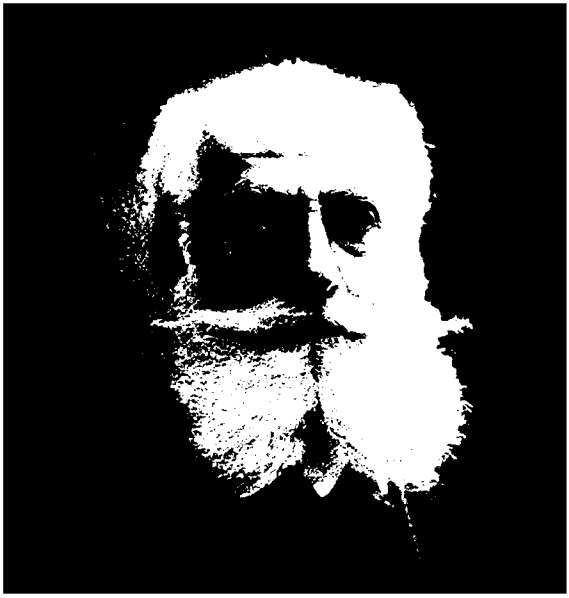
A morál és a művészet nem ugyanaz. Kétségtelen, hogy áttételesen a művészetnek van moralitásra ható jellege és vice versa – erre Hegel talán nem eléggé figyel –, ahogy tanító hatása is. De abban kétségtelenül igaza van, hogy *explicit célja* nem lehet az a művészeteknek, hogy jobbá tegyen, ahogy az sem, hogy ismereteket adjon. Ha igen, az óhatatlanul a sematizmushoz vezethet, ebben a kérdésben mind a két filozófus rendkívül precízen fogalmaz. A művészet célját illetően Hegel azt mondja, hogy „a művészet arra hivatott, hogy az igazságot az érzéki

2 Vö. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Werke.* Bd. 13. Frankfurt: Suhrkamp, 1986. 67., illetve Schelling, Karl Friedrich August (Hrsg.): *Friedrich Wilhelm Joseph Schellings Sämmtliche Werke.* I. Abt. Bde 1–10., II. Abt. Bde 1–4. Stuttgart: Cotta 1856–1861. S.W. I.3. VI. Philosophie der Kunst.

művészi alakulat formájában fedje fel, a kibékített ellentétet ábrázolja, ekképpen végcélját önmagában, ebben az ábrázolásban (Darstellung) és leleplezésben (Enthülung) hordja."[3] Csak érdekességképpen lássuk Heideggert, amikor az igazság működéséről írja: „Also ist die Kunst: die schaffende Bewahrung der Wahrheit im Werk. Dann ist die Kunst ein Werden und Geschehen der Wahrheit." Azaz a művészet „az igazság működésbe lépése."[4]

Nordau

Hogy jön ehhez az éppen 100 éve elhunyt magyarországi zsidó és cionista, *Max Simon Nordau*?



Max Simon Nordau (1849–1923)

3 Hegel, 1986. Bd. 13. 82.
4 Heidegger, Martin: *Gesamtausgabe*. I. Abt. Bd. 5. Holzwege (Der Ursprung des Kunstwerkes). Frankfurt: Klostermann, 1977. 59.

Ki ez a talán kevéssé ismert furcsa szerzet, akinek nem is a tevékenysége, hanem egyik kifejezése vált igazán ismertté? Röviden: 1849-ben Pesten született lengyel-zsidó származású családban, eredeti neve: Südfeld Maximilian Simon, aki a Nordau (Südfeld a. m. déli mező, azzal szemben az „északi") nevet csak később vette fel. Pesten tanult, aztán Párizsba települt, majd rövid időre visszatért Magyarországra. A Dreyfus-per hatására csatlakozott Theodor Herzl mozgalmához, és a cionista közösség egyik meghatározó alakjává vált. A későbbi művészetkritikai tevékenysége miatt érdemes tudni, hogy orvosi tanulmányokat végzett, és Jean-Martin Charcot tanítványa volt, akit a modern neurológia megteremtőjének tartanak. Nem utolsósorban pedig Lombroso követője.[5] Mindemellett újságírással is foglalkozott, több lap, így például a *Vossische Zeitung*, a *Neue Freie Presse* és más lapok tudósítója volt.

Mindez azonban kevésbé érdekes. A cionista körökön kívül (kétes) hírnevet sajátos művészetkritikájával szerzett. Műveit több nyelvre lefordították, szinte mindegyik élénk viták kereszttüzébe került. A legnagyobbat talán az *Entartung* (1892) című könyve váltotta ki. Az „Entartung" kifejezés elfajzottat, degeneráltat jelent. Nordau ezzel az avantgárd és a 20. századi modern művészetet jelölte, az alkotásokat (elme)orvosi szempontból ítélte meg. Szerinte ugyanis létezik „egészséges" és „beteg" művészet, és a betegek (=elfajzottak) nem mindig elmegyógyászati gondozásra szorulók, hanem sokszor művészek. A veszély abban áll, hogy a beteg emberek művei képesek arra, hogy másokat is megbetegítsenek.

Nordau számára a betegség (ő ezt nem köti a fajhoz) csak később lesz faji alapú degeneráció. Ugyanakkor Nordaunál is vannak különös jellegek, gondoljunk csak arra, amikor a gettóba kényszerített zsidóság számára a testi kimunkálást, gyarapodást elengedhetetlennek tartja (vö. Muskeljude, kb. 'izomzsidó' fogalma), ami az antiszemitizmusból való feléledés – és a szellemi fejlődés – záloga lehetne. Vagy amikor az első cionista kongresszuson tartott beszédében kimondja: „a zsidó, aki szorgalmasabb és ügyesebb, mint az átlagos európai, nem is beszélve a tétlen ázsiaiakról és afrikaiakról, a legszélsőségesebb koldusszegénységre van

5 Hegel ironikus megjegyzése sokatmondó az akkor népszerű koponyatannal kapcsolatban, amely egy Franz Gall munkásságához köthető népszerű áltudomány. Tanítása szerint az agyi „dudorok" pontosan megmutatják az emberek jellemvonásait. (Ennek egyik változata lett később a Lombroso-elmélet.) Hegel a frenológiával polemizál a *Fenomenológiá*ban: „El lehet képzelni ... nagy dudorokat a koponyán, ahogy el lehet képezni a repülő tehenet (fliegende Kuh), amelyet korábban egy szamáron lovagló rák ölelgetett". Hegel, 1986. Bd. 3. 254.

ítélve, mert nem engedik meg neki, hogy szabadon használja erejét."[6] Ezért fontos szerinte a (főleg a keleti) zsidóság felemelkedése. Azaz közvetlen faji megközelítés valóban nincs az „Entartung" és a későbbi, náci áthallású degenerált művészet fogalma között (nagyon sokan ezt nem győzik kiemelni), azonban mégis van némi furcsa hang, ami Nordautól nem idegen, hisz korábban éppen a magyar fajt tartotta, mégpedig frenológiai alapon, magasabb rendűnek másoknál. És ugye igen jó dolog magasabb rendűnek lenni – mutatja a múlt század, amely nagyon is vevő az ilyen idióta elmélkedésekre.

Az elfajzott művészetről Nordau igen sarkosan fogalmaz. A fin de siècle művészetében két jól meghatározott betegségállapot összefolyását ismeri fel: a degenerációt és a hisztériát, amelynek kisebb stádiumait neuraszténiának nevezi. Nem csupán a társadalom, hanem az egész emberiség degenerálódik, és az elfajzás a művészetben tükröződik, ahogy azt számos esettanulmánya is mutatja, mint például Richard Wagner, Friedrich Nietzsche vagy Oscar Wilde esete. Ugyanakkor számos kritikus megjegyzi, hogy a degeneráció abban az időben még (és Nordaunál is) elsősorban orvosi fogalom, amit többek között Freud is használt, nem pedig bélyeg, így például Nordau magát az antiszemitizmust is az elfajzás speciális formájának tekintette. Ezzel együtt a modern művészetekkel szembeni idegenkedés, pontosabban annak betegségként aposztrofálása kétségtelenül mutat rokonságot a későbbi fogalomhasználattal.

Nordau úgy gondolta, hogy a degeneráció egyszerűen járványként terjed a művészetekben, és azt mint orvosnak kötelessége diagnosztizálni. Ezért diagnosztaként kijelentette, hogy „egy súlyos mentális járvány" sújtja a világot, miközben a társadalom egyre „fáradtabb és kimerültebb, és ez az első generációban a szerzett hisztéria, a másodikban pedig az örökletes hisztéria formájában mutatkozik meg".[7]

Az *Entartung* című könyvét mindjárt egy sokatmondó ajánlással kezdi: „Cesare Lombroso professzornak Torinóban. Tisztelt és kedves Mester, ezt a könyvet azért ajánlom Önnek, hogy hangosan és örömmel ismerjem el azt a tényt, hogy ez a könyv az Ön munkája nélkül nem jöhetett volna létre."[8] Majd így folytatja: „Az elfajzottak (Entarteten) nem mindig bűnözők, prostituáltak, anarchisták és őrültnek nyilvánított emberek. Néha írók és művészek. De ezek

6 London Jewish Chronicle, ca. 1897, *Essential Texts of Zionism*. https://www.jewishvirtuallibrary.org/address-by-max-nordau-at-the-first-zionist-congress (letöltés ideje: 2024. 06. 19.)

7 Nordau *Entartung* könyve igen terjedelmes, a De Gruyter kiadásban pontosan 853 oldal, vö. Nordau, Max: *Entartung*. Berlin – Boston: De Gruyter, 2013.

8 Nordau, 2013. 7. (Statt eines Vorwortes)

ugyanazokat a szellemi – és általában testi – vonásokat mutatják, mint annak az antropológiai családnak azon tagjai, akik a toll vagy az ecset helyett gyilkos késsel vagy dinamittal elégítik ki egészségtelen vágyaikat."[9] Szerinte a „kortársaink lelki szétesésének" különböző szakaszai vannak: a miszticizmus, amely a tiszta gondolkodásra és az érzelmek szabályozására való képtelenség, „az az ösztönök aberrációja"; az egó-túltengése (Ich-Sucht), azaz az „organikus érzelmek erős túlburjánzása az eszmékkel szemben"; valamint a hamis realizmus, amelyet „ellenállhatatlan hajlam jellemez a sikamlós eszmék és a legközönségesebb, mocskos kifejezések iránt" – írja a „Prognose" fejezetben, ahol egyben felteszi a kérdést: „Most egy súlyos népi elmebetegség, az elfajzottság és a hisztéria egyfajta fekete pestisének kellős közepén vagyunk és természetes, hogy minden oldalról aggódva kérdezzük: Hogyan tovább?"[10]

Entartung versus „Nemzeti Művészet"

Elfajzottak

Világos, hogy az „Entartung" fogalmát nem a nácik találták ki, nem Ziegler vagy Goebbels, hanem egyszerűen átvették ezt a kifejezést, amely – mint láttuk – korábban, és nem faji tartalommal született.

Ugyanakkor már ezt a gondolatot „fejleszti tovább" Paul Schultze-Naumburg (1869–1949), aki 1928-ban jelenteti meg *Kunst und Rasse* (Művészet és faj) című, náci körökben rendkívül sikeres művét. Ebben bizonyos értelemben kiegészítve a degeneráltságról szóló tanítást, a tiszta művészetet nem csak a normalitáshoz, hanem a „tiszta fajhoz" köti. A fenti könyvében a később hivatalosan is a náci párt tagjává vált szerző igen „éles elméjűen" sok ábrát használ, egyik oldalon a modern művészeti alkotásokból emel ki alakokat, a másikon különféle mentális és testi betegségben szenvedő emberekről készült fényképeket, hogy igazolja a degeneráltság jelenlétét.[11] Nem minden tanulság nélkül való, ha Schultze-Naumburg könyvének a bevezetőben írt gondolatait ide idézzük: „Ennek érdekében először is be kell mutatni, hogy a művész fizikai állapota elválaszthatatlanul függ

9 Uo.
10 Nordau, 2013. 529.
11 Schultze-Naumburg, Paul: *Kunst und Rasse*. München: J. F. Lehmann, 1928. 98–99.

a művétől, és hogy mennyire lehetetlen kiszabadulnia saját testiségének korlátai közül. E szoros kapcsolat felismerése után azonban az eljárás fordítottja is adott, amely lehetővé teszi, hogy a műalkotásból (vagy az arról szóló ítéletből) következtetéseket vonjunk le a művészre (vagy az ítélkező személyre). Így nemcsak a múlt műveiből lehet következtetéseket levonni a népesség faji alapjaira, hanem a jelen is nyerhet olyan értelmezéseket művészeti termékeinek vizsgálatával, amely sok olyan dolgot megmagyaráz, amik egyébként rejtélyben maradnának."[12]

A náciknak az elfajzott művészet elleni támadása Schultze-Naumburg könyvének megjelenésével azonos évben, 1928-ban az NSDAP meghirdetett programjával („Harc az igazi nemzeti művészetért") kezdődött. A *Völkischer Beobachter* 1927. augusztusi számában hirdette meg a Kampfbund für deutsche Kultur (Harci Szövetség a Német Kultúráért) létrehozását, amely a hazafias és népi írókat, költőket és művészeket akarta előtérbe állítani. Szemben azokkal, akik az „igazi német értékeket" szerintük elnyomják, jellemzően a 20. századi modernista mozgalomra utalva. És éppen itt a kapcsolódás Nordau diagnózisával. 1933-ban személyesen Adolf Hitler tette le a Haus der Deutschen Kunst (Német Művészet

12 Uo.

Háza) alapkövét. Ennek egyenes következménye volt az 1937-ben Münchenben rendezett *Entartete Kunst* (Elfajzott művészet) című kiállítás[13].

Gequälte Leinwand –
Seeliſche Verweſung –
Krankhafte Phantaſten –
Geiſteskranke Nichtskönner

von Judencliquen preisgekrönt, von Literaten geprieſen, waren Produkte und Produzenten einer „Kunſt", für die Staatliche und Städtiſche Inſtitute gewiſſenlos Millionenbeträge deutſchen Volksvermögens verſchleuderten, während deutſche Künſtler zur gleichen Zeit verhungerten. So, wie jener „Staat" war ſeine „Kunſt".

Seht Euch das an! Urteilt ſelbſt!

Beſuchet die Ausſtellung

„Entartete Kunſt"

Hofgarten-Arkaden, Galerieſtraße 4

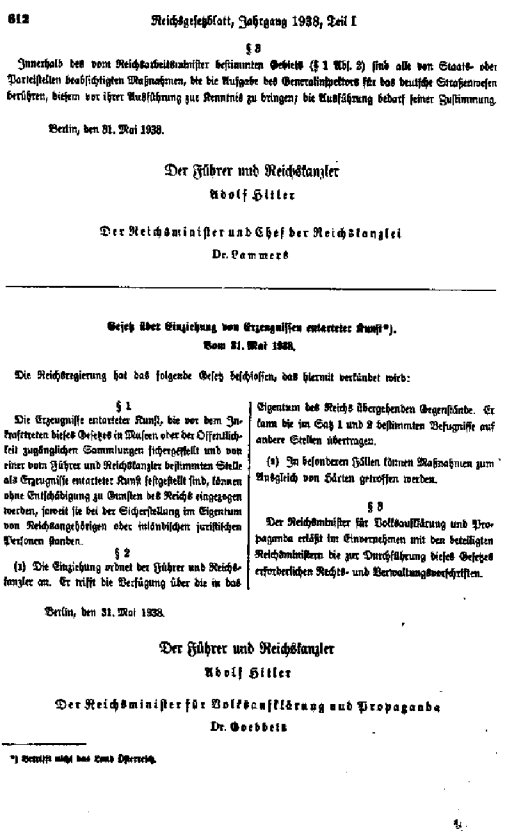
Eintritt frei Für Jugendliche verboten

13 A plakáton többek között ez áll: „Megkínzott vászon", „Mentális hanyatlás", „Beteges álmodozók", „Elmebeteg semmirekellők". Majd: „Nézzétek meg! Ítéljétek meg magatok! Látogasson el az »Elfajzott művészet« című kiállításra." És a végén: „Belépés díjtalan". Majd a legszebb: „Fiatalkorúaknak a belépés tilos!"

Ugyanakkor vele párhuzamosan megnyílt a *Große Deutsche Kunstausstellung* (Nagy Német Művészeti Kiállítás), amelynek egy Goebbels doktor által propagált üzenet („a nemzeti érzésnek át kell hatnia az alkotásokat") volt a mottója. Az *Entartete Kunst* kiállításon elrettentő például Chagall, Kandinszkij, Dix, Max Ernst, Kokoschka stb. művei voltak láthatók,

míg a másikon a nácik tenyeréből evő „művészeké". (A kiállítás, amelyet több helyre is elvittek, eredménye: az elfajzott műveket nagyjából kétmillióan nézték meg, lényegesen többen, mint a „Nagy Német Művészet" kiállítást. Egyes dokumentumok szerint ez volt minden idők egyik leglátogatottabb kiállítása.)

Mindehhez kapcsolódik az 1938. május 31-én a Führer aláírásával és Goebbels ellenjegyzésével megjelent *Gesetz über Einziehung von Erzeugnissen der entarteter Kunst*.



612 Reichsgesetzblatt, Jahrgang 1938, Teil I

§ 3

Innerhalb des vom Reichsarbeitsminister bestimmten Gebiets (§ 1 Abs. 2) sind alle von Staats- oder Parteistellen beabsichtigten Maßnahmen, die die Aufgabe des Generalinspekteurs für das deutsche Straßenwesen berühren, diesem vor ihrer Ausführung zur Kenntnis zu bringen; die Ausführung bedarf seiner Zustimmung.

Berlin, den 31. Mai 1938.

Der Führer und Reichskanzler
Adolf Hitler

Der Reichsminister und Chef der Reichskanzlei
Dr. Lammers

Gesetz über Einziehung von Erzeugnissen entarteter Kunst*).
Vom 31. Mai 1938.

Die Reichsregierung hat das folgende Gesetz beschlossen, das hiermit verkündet wird:

§ 1

Die Erzeugnisse entarteter Kunst, die vor dem Inkrafttreten dieses Gesetzes in Museen oder der Öffentlichkeit zugänglicher Sammlungen sichergestellt und von einer vom Führer und Reichskanzler bestimmten Stelle als Erzeugnisse entarteter Kunst festgestellt sind, können ohne Entschädigung zu Gunsten des Reichs eingezogen werden, soweit sie bei der Sicherstellung im Eigentum von Reichsangehörigen oder inländischen juristischen Personen standen.

§ 2

(1) Die Einziehung ordnet der Führer und Reichskanzler an. Er trifft die Verfügung über die in das Eigentum des Reichs übergehenden Gegenstände. Er kann die im Satz 1 und 2 bestimmten Befugnisse auf andere Stellen übertragen.

(2) In besonderen Fällen können Maßnahmen zum Ausgleich von Härten getroffen werden.

§ 3

Der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda erläßt im Einvernehmen mit den beteiligten Reichsministern die zur Durchführung dieses Gesetzes erforderlichen Rechts- und Verwaltungsvorschriften.

Berlin, den 31. Mai 1938.

Der Führer und Reichskanzler
Adolf Hitler

Der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda
Dr. Goebbels

*) Betrifft nicht das Land Österreich.

Az elfajzott művészet termékeinek elkobzásáról szóló törvény (1938)

Ennek 1.§-a rendelkezik arról, hogy ezeket „termékeket" kártalanítás nélkül el kell kobozni. Teljesítették is: 1937-ben és 1938-ban a „degenerált művészet"-kampányban mintegy 20 000 műalkotást koboztak el, a festmények, grafikák és szobrok közül több mint 600-at mutattak be, sokat eladtak, a legtöbbet külföldön, másokat elégettek. De például az ugyancsak elfajzottnak titulált van Gogh *Dr. Gachet portréja* (1890) című kép Göring magángyűjteményébe került, bizonyítva, hogy a nácik ugyan gazemberek voltak, de nem hülyék. (Van Gogh képe a 229. tétel a listán.)

Vincent van Gogh: Dr. Gachet portéja, 1890

Felvetődik azonban a kérdés: mik ezek a „termékek"? Ezt egy terjedelmes lista tartalmazza, amely eredetileg 482 gépelt oldalból állt. Rolf Hetsch, egyébként a „nagyszerű" Ziegler unokatestvére végezte a munkát, ő közreműködött a művek értékesítésében, avagy a megsemmisítésében. A lista, amelyet sokáig elveszettnek hittek, kalandos körülmények között (lásd a Victoria and Albert Museum szerepe, illetve a Gurlitt-botrány)[14] manapság az interneten is rendelkezésre áll.[15]

Nagy nemzetiek

A „tiszta" művészeti alkotások megtalálása érdekében a kiállítást megelőzően nyilvános pályázatot hirdettek, amelyen minden német művész részt vehetett. Több mint tízezer termék érkezett be, mivel a bemutatón való részvétel nélkülözhetetlen volt egy művészi karrierhez a III. Birodalomban. A Birodalmi Képzőművészeti Kamara elnöke, Adolf Ziegler, a Hitler által zseninek tekintett Arno Breker[16] szobrász válogatta ki a műveket, de Goebbels, sőt – úgy látszik, ez

14 Cornelius Gurlitt apja volt az egyik kereskedő, aki az elkobzott műveket kezelte, és amelyekből nem egyet (pl. Liebermann) magángyűjteményében megtartott. A dologból per is lett, és egyes megállapítások szerint ez is közrejátszott abban, hogy a teljes listát nyilvánosságra hozták.

15 Explore ‚Entartete Kunst': The Nazis' inventory of ‚degenerate art'. *Victoria and Albert Museum*, https://www.vam.ac.uk/articles/explore-entartete-kunst-the-nazis-inventory-of-degenerate-art#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-2347%2C-303%2C8773%2C6044; Liste der »Entartete Kunst«. *OpenDataCity*, https://opendatacity.github.io/taz-entartete-kunst/

16 Arno Breker (1900–1991) meglehetősen érdekes módon jut el az absztrakt művészettől a náci esztétikai ideálig.

az megalomán diktátorok perverz vágya – maga Hitler is személyesen részt vett a döntésekben.

A kiállítások között szerepel Ziegler például *A négy elem (Vier Elemente)* című képe,[17]

17 Zieglert a háta mögött „birodalmi fanszőrzetfestőnek" (Reichschamhaarmaler) nevezték. Képeit elnézve, jogosan.

valamint olyan ismert náci művészek munkái, mint Leopold Schmutzler (1864–1940), Thomas Baumgartner (1892–1962), Adolf Wissel (1894–1973), Sepp Hilz (1906–1967) vagy Paul Junghanns (1876–1958).[18]

Erről megjelent egy korabeli katalógus: *Grosse Deutsche Kunstausstellung 1937*. München, Knorr und Hirth (július 18. – október 31.). A kezdő oldalon Heinrich Knirr *Führerbildnis* című képe virít, megadva a hangulatot a továbbiakhoz.

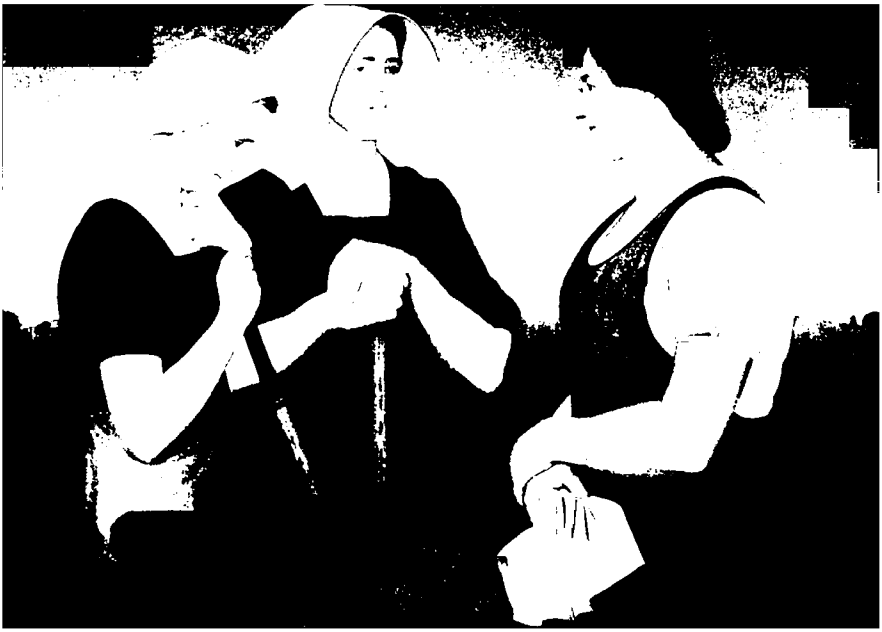
Heinrich Knirr Führerbildnis

De megtudjuk belőle, hogy a belső építészeti munkákat a Haus der Deutschen Kunstban melyik müncheni cég végezte. A tételek száma 884. (1938-ban ez tovább bővül.) Alaposan végigbújva a katalógust, dominálnak az arcképek (nyilván a Führerről, náci tisztségviselőkről, és főként tábornokokról). Valamint tájképek, a paraszti élet idilli szcénái, sok-sok tehénnel, lúddal, tyúkkal. De ott

18 A teljes katalógus: Kataloge der „Großen Deutschen Kunstaustellung". *Arthistoricum.net*, https://www.arthistoricum.net/themen/textquellen/kataloge-der-grossen-deutschen-kunstaustellung

volt ugyanakkor a kubistaként induló Hans Spiegel. Kedvencem Hermann Otto Hoyer *Am Anfang war das Wort (Kezdetben vala az Ige)* című, egyébként talán a leghírhedtebb mázolmánya. Vagy Hubert Lanziger „remek" képe, a *Hitler mint zászlóvivő (Der Bannerträger).*

Az elfajzottak versus nemzetiek kiállítása példája annak – és ezt minden voluntarista politika gyakorolja, legfeljebb néha visszafogottabban –, hogy a tehetségtelenség, a selejt diadala hogyan következik be. Tehetségtelen, ön- és írástudatlan „írók", fantáziátlan és korrumpálható „festők", még fantáziátlanabb „építészek", félresikerült „színészek" stb. kerülnek hatalmi pozícióba, akik megmondják, hogy mi a művészet, mi nem, mit kell támogatni, mit nem, egyáltalán: mi a kultúra, és ahhoz képest minek kell lennie. Németországban akkoriban csak a nemzeti művészet létezett, minden, ami mozgott, minden, ami nem mozgott, csak nemzeti lehetett, az ország csak úgy fuldoklott a nagy nemzeti szószban.



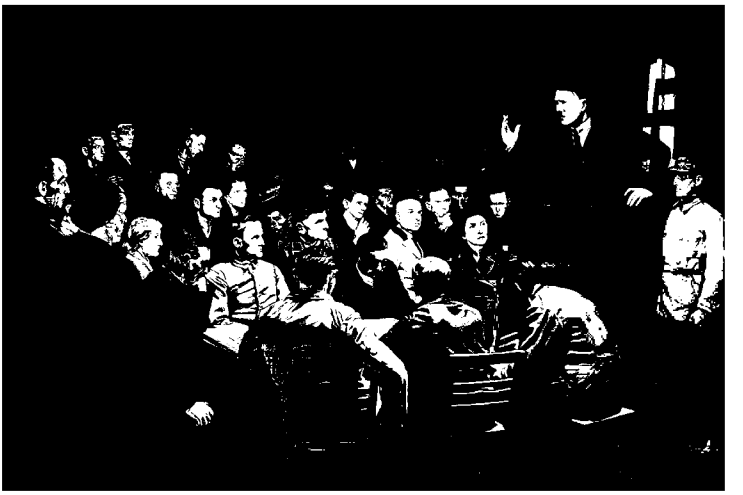
Adolf Wissel: Jungbäuerinnen

A szemben lévő kiállítással, ahol a nem-német (a. m. nemzetietlen) művészet alkotásait tették közszemlére, olyan „jelentéktelen" alkotók műveivel, mint a korábban említettek mellett a magyar Moholy-Nagy László, aki több tételben is szerepelt az elfajzottak között.[19]

És ennek folytatását látjuk a 20–21. században. Kezdve a szocialista realizmusnak nevezett irányzattól, egészen napjaink politikával áthatott művészetéig. Aminek kifejtése egy új írás tárgya lehetne. De elég csak Zsdanov szavaira gondolni: „A mi országunkban az irodalmi mű főhősei az új élet aktív építői – munkások és munkásnők, téesz-dolgozó férfiak és nők, párttagok, üzletvezetők, mérnökök, az Ifjúkommunista Szövetség tagjai, úttörők... A művészi ábrázolás igazságosságát és történelmi konkrétságát a dolgozó nép ideológiai újra olvasztásával és oktatásával kell ötvözni a szocializmus szellemében... A mi szovjet irodalmunk nem fél a tendenciózusság vádjától. Igen, a szovjet irodalom tendenciózus,

19 Lásd Liste der »Entartete Kunst«. *OpenDataCity*, https://opendatacity.github.io/taz-entartete-kunst/

mert az osztályharc korszakában nincs és nem lehet irodalom, amely nem osztályirodalom, nem tendenciózus, állítólagosan nem politikus." (*Zsdanov*)[20]
Vagy az alábbi két képet egymás mellé tenni:



„Am Anfang war das Wort" (Kezdetben vala az Ige)

Valamint a Sztálint a vasúti munkások körében ábrázoló képet megfigyelni.

20 Zsdánov, A. A.: *A művészet és a filozófia kérdéseiről*, Budapest: Szikra, 1949. 90–91.

*

Összegezve: Adrian Leverkühn igazat szólt Thomas Mann-nál: az emberiség nem érdemli meg az *Örömódá*t: „Visszavonatik. Visszavonom. – Nem értelek egészen, kedvesem. Mit akarsz visszavonni? – A Kilencedik szimfóniát – felelte Adrian". Thomas Mann 1943-ban, a háború kellős közepén kezdi írni ezt könyvét, a *Doktor Faustus*t. Csak a háború után, 1947-ben jelenik meg. Egy ilyen világ tényleg nem érdemli meg Beethoven művét.

Mann írja ugyanott: „más nemzetek is kerültek már néha olyan kényszerhelyzetbe, hogy maguk s az egész emberiség jövője érdekében államuk vereségét kellett kívánniuk." Nehéz ezt kimondani. Bár, ha valakinek a könyveit a saját hazájában máglyán égetik, talán érthető. Ahogy vélhetőleg (ha másért nem, hát Wagner és Nietzsche leszólása miatt) Nordau is járt. Mondjuk, az ő könyvei nem szerepeltek az elégetendők hivatalos listáján. Igaz, azon Thomas Mannéi sem. Önszorgalomból azért égették.

Basics Beatrix[1]

AZ „ENTARTETE KUNST" JEGYZÉK

A V&A Múzeumban őrzik az egyetlen dokumentumot, amely révén teljességében megismerhető az a folyamat, ahogyan a nácik 1937-től szisztematikusan „megtisztították" a németországi múzeumokat és közgyűjteményeket azoktól a művektől, amelyeket *Entartete Kunst*nak, „elfajzott művészetnek" bélyegeztek.[2]

A dokumentum forrásértéke felbecsülhetetlen, lévén az „elfajzott művészet" egyetlen, jelenleg ismert teljes leltára. Több mint 16 000 műtárgy szerepel a leltárban, amit a Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda készíttetett 1942 körül, miután 1941 nyarán a tisztogatás befejeződött. A kétkötetnyi, gépírással készített jegyzék összesen 482 oldalán (amelyben üres lapok is vannak, illetve egyet eltávolítottak) sorszámmal ellátva követi egymást a művek leírása, alfabetikus sorrendben a városok nevei, ezen belül az intézmények és a művészek nevei, a leltári szám, a mű címe, technikája. Feltüntették a megbízott műkereskedő nevét is (ha volt ilyen), és jelezték a műtárgy sorsát (szerepelt-e az 1937-es *Entartete Kunst* kiállításon, eladták vagy elcserélték-e, vagy elpusztították), szerepelt az eladási ár, külföldi valutában és birodalmi márkában egyaránt.

A jegyzéket Elfriede Fischer, Heinrich Robert (Harry) Fischer műkereskedő özvegye adományozta a V&A National Art Library számára 1996-ban, egy nagyobb gyűjteményi donáció részeként. Mindezidáig nem tudni arról, mikor és milyen céllal szerezte meg a leltárt Fischer, de feltételezhető, hogy már a hatvanas évek végén a birtokában volt.

1 Basics Beatrix művészettörténész, a *MúzeumCafé* és a *Targum* folyóiratok szerkesztője.

2 Schuhmacher, Jacques: *‚Entartete Kunst': The Nazis' inventory of ‚degenerate art'.* Victoria and Albert Museum, London. https://www.vam.ac.uk/articles/entartete-kunst-the-nazis-inventory-of-degenerate-art

Az első kötet (A–G) két másik változata ismert, ezeket a Német Szövetségi Archívumban őrzik. A V&A-ban található kötetek, valamint a berliniek is feltételezhetően egy korábbi változat másolatai.[3]

Az ideológiai alapok

Paul Schultze-Naumburg (1869–1949) festő és építész a müncheni *Jugend* című folyóirat körül kialakult művészcsoport tagja volt. 1900 és 1917 között *Kulturarbeiten* címmel kilenc kötetből álló könyvsorozatot jelentetett meg, ezek révén a középosztály ízlésének legfőbb formálójaként vált ismertté. Az I. világháború után nézetei egyfajta ideológiai alapvetéssé váltak a NSDP számára. 1928-ban megjelent *Kunst und Rasse* című kötete a náci művészeti ideológia alapműve lett.[4]

Egy másik fontos ideológia-gyártó Alfred Ernst Rosenberg (1893–1946) volt. Rosenberg tevékenységének a témánk szempontjából egyik fontos eleme az „Untermensch" kategóriájának létrehozása, amelyet Lothrop Stoddard 1922-es *The Revolt Against Civilization: The Menace of the Under-man* című könyvéből vett át és alkalmazott. Az írás német fordítása 1925-ben jelent meg *Der Kulturumsturz: Die Drohung des Untermenschen* címmel.[5] Rosenberget mindmáig a náci ideológia egyik fő formálójaként tartják számon, és az 1937. évi két kiállítás vonatkozásában is vitathatatlan nézeteinek hatása.[6]

1933-tól az úgynevezett „Schandausstellungen", a nácik által megvetett művészetet és művészeket bemutató kisebb kiállítások készítették elő az 1937-es nagy bemutatót. A címek árulkodnak a szándékról – *Schreckenskammer*, *Kunst im Dienste der Zersetzung*, sőt már az *Entartete Kunst* téma is feltűnt. Az ezeken

3 A Freie Universität Berlin adatbázisában is kereshető a németországi verzió anyaga: Beschlagnahmeinventar „Entartete Kunst". Freie Universität Berlin, Kunsthistorisches Institut, Forschungsstelle „Entartete Kunst". https://emuseum.campus.fu-berlin.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&lang=en

4 Schultze-Naumburg, Paul: *Kunst und Rasse.* München: J. F. Lehmann, 1928. https://archive.org/details/paul-schultze-naumburg-kunst-und-rasse/page/32/mode/2up

5 Stoddard, Lothrop: *The Revolt Against Civilization: The Menace of the Under-man.* New York: Charles Scribner's Sons, 1923. http://groupelavigne.free.fr/stoddard1922.pdf Lothrop Stoddard (1883–1950) írásaiban a „fehér faj" felsőbbrendűségét hirdette. Tagja volt a Ku-Klux-Klannak, a fehér ember civilizációját féltette a „színes" emberektől. 1939–40-ben négy hónapot töltött a náci Németországban a North American Newspaper Alliance újságírójaként, útjáról riportkönyv jelent meg 1940-ben.

6 Cecil, Robert: *The myth of the master race: Alfred Rosenberg and Nazi ideology.* New York: Dodd, Mead & Company, 1972. https://archive.org/details/mythofmasterrace0000ceci

a tárlatokon látható művek közül számos lett később a náci elkobzás tárgya, mint például Otto Dix háborús veteránokat ábrázoló képei, amelyeket a német hősiesség megcsúfolásának tartottak a nácik.

A *Gesetz zur Wiederherstellung des Berutsbeamtentums* elnevezésű, 1933 áprilisában hozott törvény lehetővé tette a náci hivatalnokok számára, hogy a „nem-árja" állami alkalmazottakat eltávolítsák munkahelyükről; ennek következményeként több mint húsz múzeumigazgatót és múzeumi szakalkalmazottat bocsátottak el különböző állami fenntartású intézményekből. A „nem-árja" művészeket hasonlóképpen eltávolították az akadémiai, oktatói állásokból, és még olyanok is, mint Emil Nolde (1867–1956), aki már a húszas években a NSDP tagja lett, és antiszemitizmusa közismert volt, „elfajzottnak" lett nyilvánítva, lévén a *Die Brücke* csoport tagja, expresszionista művész.[7]

Az *Entartete Kunst* nem volt az egyetlen a maga műfajában 1937-ben; az Institut für Deutsche Kultur- und Wirtschaftspropaganda, amely Goebbels minisztériumának részét képezte, volt a szervezője a *Große antibolschewistische Ausstellung*nak (Nagy antibolsevista kiállítás), amelynek a helyszíne Nürnberg volt, s később még több más városban is bemutatták. A NSDAP szervezte a *Der ewige Jude* (Az örök zsidó) című tárlatot, amely München után Bécsben, Berlinben, Brémában, Drezdában és Magdeburgban is látható volt 1937-től egészen 1939 közepéig.

Mindvégig a propaganda része és eszköze volt párhuzamos kiállításokon bemutatni a „megfelelő" művészetet – a *Große Deutsche Kunstaustellung* is ezt a célt szolgálta. A két, egymáshoz közeli helyszín lehetővé tette a közönség számára az azonnali összehasonlítást.

1937. június 30-án Joseph Goebbels propagandaminiszter (Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda) megbízta Adolf Zieglert, a Birodalmi Kulturális Kamara igazgatóját, hogy a válogasson ki és kobozzon el műtárgyakat a különféle közgyűjteményekből egy majdani kiállítás számára. Ziegler e célból létrehozott egy bizottságot, amelynek Wolfgang Willrich (1887–1948) is tagja volt. A klasszika-filológus göttingeni professzor fia nemcsak külsejében testesítette meg az árja eszményt, de festőként is ez az ideális figura volt a fő témája. A *Die Säuberung des Kunsttempels* című írása Goebbels legfőbb inspirációja volt, a szövege irányadó volt az elfajzott művészetet illusztráló alkotások kiválasztásánál, olyannyira, hogy konkrét nevek felsorolásával is segítette a munkát.

7 Barron, Stephanie: *"Degenerate Art". The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. Los Angeles County Museum of Art. New York: Harry N. Abrams Inc., 1991. 9.

A bizottság tíz nap alatt 23 város 32 múzeumi gyűjteményét járta végig, és szállította ezekből a műtárgyanyagot Münchenbe. A kiállítás megnyitása után még egyszer körbejárta a múzeumokat a bizottság, újabb műveket begyűjtve, amelyeket Berlinbe szállítottak.

A kiállítás

Egy 1937. június 4-i naplóbejegyzésben írt arról Goebbels, hogy szükség lenne két párhuzamos kiállításra, hogy a közönség „láthassa és megérthesse, hogy a weimari Németország a hanyatlás időszaka volt". Goebbels saját pozíciójának megerősítése is a célja volt az elfajzott művészet bemutatásával. 1937. július 19-én nyílt meg Münchenben az *Entartete Kunst* című kiállítás, amely korábban 32 német közgyűjtemény tulajdonában lévő 650 festmény, grafika, szobor és könyv bemutatásával szándékozott meggyőzni a közönséget a modern művészet elfogadhatatlanságáról.

1. kép: Entartete Kunst kiállításvezető, 1937 – Otto Dix képei

Négy hónap alatt több mint kétmillió látogató tekintette meg, a következő három évben német és osztrák városokban vándoroltatták, újabb egymilliónyi látogatót vonzva. A belépés ingyenes volt. A párhuzamosan megrendezett *Große Deutsche Kunstaustellung* látogatószámának mintegy ötszöröse volt kíváncsi a modern művészet ellenes propagandakiállításra. A tárlaton látható anyag csak a jéghegy csúcsát jelentette, hiszen 1937-re több mint 16 000 modern műalkotást távolítottak el a német közgyűjteményekből, mint az „elfajzott művészet" példáit. Volt miből válogatni, hiszen az 1910-es, 1920-as években számos múzeumot alapítottak kimondottan a kortárs

művek gyűjtésének céljával, és gyűjteményeik folyamatosan gyarapodtak, de a régóta működő közgyűjtemények vezetői is nagy számban vásároltak modern művészeti alkotásokat.

A helyszín a Hofgarten volt, a Régészeti Intézet sötét, szűk helyiségeit szándékosan választották a kiállítás céljára. Több festményt keret nélkül, illetve becsmérlő megjegyzésekkel ellátva függesztettek ki. Az első teremben Emil Nolde nagy méretű képével kezdődött a tárlat, a téma a keresztény hit megcsúfolása volt. A második terem „a zsidó faj lelkét" kívánta az ott látható művek segítségével jellemezni, itt zsidó művészek szerepeltek főként, közöttük például Marc Chagall. (A kiállításon szereplő 112 művész közül mindössze 6 volt zsidó.) A harmadik terem képeivel azt szándékozta bizonyítani a látogatók számára, hogyan csinált a német nőből prostituáltat a modern művészet. Ugyanitt a német katonák hősiességét meggyalázó képeket is láthattak a látogatók, néhány Dada mű társaságában (ezt az avantgárd irányzatot különösen gyűlölték a nácik).

Az 1941-ig 13 osztrák és (akkor) német városban bemutatott anyagban a heidelbergi pszichiátriai klinikán kezelt páciensek alkotásaiból is szerepelt válogatás, mintegy alátámasztva a lelki és művészi „elfajzottság" összefüggését. 1938 február és május között Berlinben, május–júniusban Lipcsében, június–augusztus között Düsseldorfban, szeptember–októberben Salzburgban, november–decemberben Hamburgban, 1939 január–februárban Stettinben (Szczecin), március–áprilisban Weimarban, május–júniusban Bécsben, június–júliusban Frankfurt am Mainban, augusztus–szeptemberben Chemnitzben, 1941 január–februárban Waldenburgban (Walbrzych), áprilisban Halléban láthatta a közönség a kiállítást.

Drei Kostproben von jüdischer Plastik und Malerei
Die Titel lauten: „Selbstbildnis", „Der neue Mensch" und „Kopf".
Die Juden heißen: Meidner, Freundlich und Haizmann.

2. kép: Entartete Kunst kiállításvezető, 1937 – Három zsidó művész, Ludwig Meidner, Otto Freundlich és Richard Haizmann alkotásai

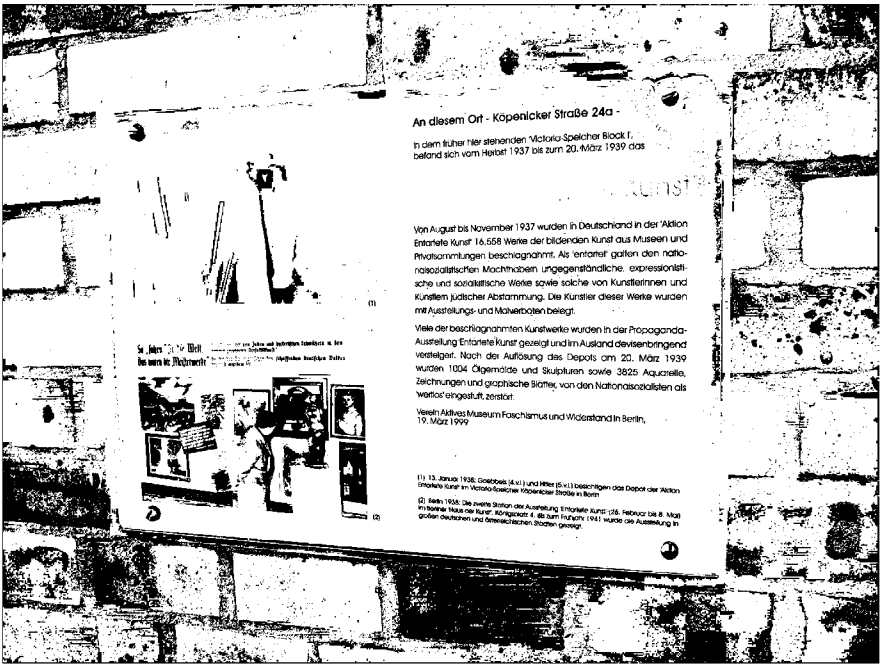
3. kép: Entartete Kunst – a berlini kiállítás plakátja, 1937

A müncheni megnyitó idején még nem készült katalógus, de nem sokkal a novemberi zárás előtt már elérhető volt egy 32 oldalas vezető (Ausstellungfsführer), amely Hitler megnyitószövegeit is tartalmazta, valamint a falakon olvasható didaktikus-propagandisztikus szövegrészleteket. A borítón Otto Freundlich később elpusztított, híres szobra volt látható.

Mindössze nyolc festmény (Philipp Bauknecht, Herbert Bayer, Conrad Felixmuller, Otto Gleichmann, Oskar Schlemmer, Werner Scholz és Friedrich Skade művei), egy szobor (Ludwig Cies: *Krisztus a kereszten*), és 32 grafika szerepelt az összes kiállítási helyszínen, ennek egyik fő oka a művek időközbeni eladása volt.

A náci kormányzat a múzeumokból eltávolított, az „Elfajzott művészet" kiállításon részben bemutatott műveket pénzforrásnak tekintette. A mintegy 16 000 „elfajzott műalkotást" először Berlinben, a Köpenicker Strasse 24/a. alatt tárolták. Közel 4500 művet „nemzetközileg piacképesnek" ítéltek, és a Berlin melletti Niederschönhausen barokk kastélyába szállították át őket. Innen vásároltak a gyűjtők, többnyire jelentős dollárösszegekért. Ami a Köpenicker utcai

anyagból eladhatatlanul megmaradt, azt a berlini központi tűzoltóság udvarán elégették, ez mintegy 4000 mű volt. 1938. május 31-én hoztak törvényt az „elfajzott" művek ellenszolgáltatás nélküli elkobzásáról. 1938 júniusában az elkobzott anyagból 13 művet kiemelt Göring, hogy eladásuk révén bővíthesse régi művészeti magángyűjteményét.

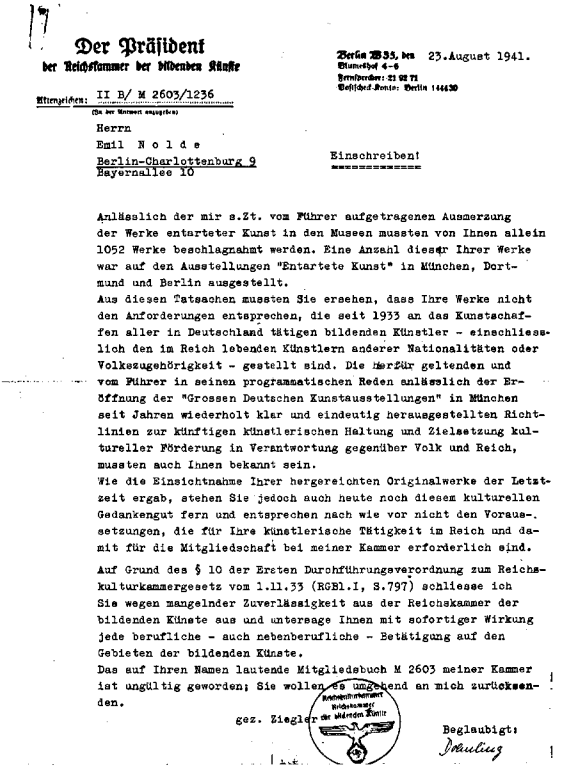

An diesem Ort - Köpenicker Straße 24a -
Von August bis November 1937 wurden in Deutschland in der "Aktion Entartete Kunst" 16.558 Werke der bildenden Kunst aus Museen und Privatsammlungen beschlagnahmt. Als 'entartet' galten den nationalsozialistischen Machthabern ungegenständliche, expressionistische und sozialkritische Werke sowie solche von Künstlerinnen und Künstlern jüdischer Abstammung. Die Künstler dieser Werke wurden mit Ausstellungs- und Malverboten belegt.
Viele der beschlagnahmten Kunstwerke wurden in der Propaganda-Ausstellung Entartete Kunst gezeigt und im Ausland devisenbringend versteigert. Nach der Auflösung des Depots am 20. März 1939 wurden 1004 Ölgemälde und Skulpturen sowie 3825 Aquarelle, Zeichnungen und graphische Blätter, von den Nationalsozialisten als 'wertlos' eingestuft, zerstört.
Verein Aktives Museum Faschismus und Widerstand in Berlin, 19. März 1999

4. kép: A Verein Aktives Museum Faschismus und Widerstand emléktáblája Berlin, Köpenicker Straße 24/a. 1937-1939-ben itt raktározták az „Entartete Kunst" képeit.

1939 nyarán a luzerni Galerie Fischerben 125 festményt és szobrot árvereztek el az *Entartete Kunst* anyagából, egyebek között Braque, Chagall, Derain, Ensor, Gauguin, van Gogh, Laurencin, Modigliani, Matisse, Pascin, Picasso képeit. Ez az aukció a modern művészeti aukciók történetében mérföldkőnek számít, részben az anyag kivételesen magas minősége, részben pedig eredete miatt, hiszen az összes műtárgyat korábban német közgyűjteményekből kobozták el, és a náci propaganda kiállításán szerepeltek. Az aukciót hivatalosan a „német hadiipar

megsegítésére" szervezték, de a meghívók szűkszavúan csak német művészeti aukciót emlegettek.[8]

Az „elfajzott művek" vásárlói között volt Wolfgang Gurlitt és Karl Haberstock (Berlin), Fritz Carl Valentin (Stuttgart), Aage Vilstrup (Koppenhága), a Galerie Zak (Párizs). A luzerni aukció katalógusa *(Gemälde und Plastiken moderner Meister aus deutschen Museen)* azért is fontos volt, mert ennek alapján jött a vásárlásokról tárgyalni számos amerikai műgyűjtő, így került az anyag egy része jelentős amerikai közgyűjteményekbe.[9]



Der Präsident
der Reichskammer der bildenden Künste

Berlin W 35, den 23. August 1941.
Blumenhof 4-6
Fernsprecher: 21 02 71
Postscheck-Konto: Berlin 144430

Aktenzeichen: II B/ M 2603/1236
(In der Antwort anzugeben)

Herrn
Emil N o l d e
Berlin-Charlottenburg 9
Bayernallee 10

Einschreiben!

Anlässlich der mir s.Zt. vom Führer aufgetragenen Ausmerzung der Werke entarteter Kunst in den Museen mussten von Ihnen allein 1052 Werke beschlagnahmt werden. Eine Anzahl dieser Ihrer Werke war auf den Ausstellungen "Entartete Kunst" in München, Dortmund und Berlin ausgestellt.
Aus diesen Tatsachen mussten Sie ersehen, dass Ihre Werke nicht den Anforderungen entsprechen, die seit 1933 an das Kunstschaffen aller in Deutschland tätigen bildenden Künstler - einschliesslich den im Reich lebenden Künstlern anderer Nationalitäten oder Volkszugehörigkeit - gestellt sind. Die hierfür geltenden und vom Führer in seinen programmatischen Reden anlässlich der Eröffnung der "Grossen Deutschen Kunstausstellungen" in München seit Jahren wiederholt klar und eindeutig herausgestellten Richtlinien zur künftigen künstlerischen Haltung und Zielsetzung kultureller Förderung in Verantwortung gegenüber Volk und Reich, mussten auch Ihnen bekannt sein.
Wie die Einsichtnahme Ihrer hergereichten Originalwerke der Letztzeit ergab, stehen Sie jedoch auch heute noch diesem kulturellen Gedankengut fern und entsprechen nach wie vor nicht den Voraussetzungen, die für Ihre künstlerische Tätigkeit im Reich und damit für die Mitgliedschaft bei meiner Kammer erforderlich sind.
Auf Grund des § 10 der Ersten Durchführungsverordnung zum Reichskulturkammergesetz vom 1.11.33 (RGBl.I, S.797) schliesse ich Sie wegen mangelnder Zuverlässigkeit aus der Reichskammer der bildenden Künste aus und untersage Ihnen mit sofortiger Wirkung jede berufliche - auch nebenberufliche - Betätigung auf den Gebieten der bildenden Künste.
Das auf Ihren Namen lautende Mitgliedsbuch M 2603 meiner Kammer ist ungültig geworden; Sie wollen es umgehend an mich zurücksenden.

gez. Ziegler

Beglaubigt:

5. kép: Adolf Ziegler levele Emil Noldéhez

8 Az aukción meghirdetett művek katalógusa megtalálható: Barron, 1991. 147–169.
9 *Auktionskatalog der Galerie Fischer (Luzern) für Gemälde und Plastiken aus deutschen Museen.* Luzern: Galerie Fischer, 1939. https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/YNNP5Q4JNHYSZXKFRAS72E36NIXMMA5Y

1939-ben csere útján 450 további mű Rómába került. További vásárlások és cserék révén a bázeli Kunstmuseumba, Harald H. Halvorsen oslói aukciós házába kerültek még művek. Ezeknek az ügyleteknek a megszervezője és lebonyolítója Karl Buchholz és Ferdinand Möller (Berlin), Hildebrand Gurlitt (Hamburg), és Bernhard A. Böhmer (Güstrow) voltak. Az ő feladatuk volt külföldön eladni a műveket, valutáért, bár volt, amit belföldi gyűjtőknek adtak el, és maguknak is megtartottak valamennyit.

A „mintakiállítás" – *Große Deutsche Kunstaustellung*

A Haus der Deutschen Kunst kimondottan a neve által is jelzett céllal emelt monumentális épülete volt a kiállítás helyszíne. Összesen 12 550 műtárgyat mutattak be, Hitler személyi fotósa, Heinrich Hoffmann válogatta az anyagot, 600 000 látogatója volt a tárlatnak. 12 millió márkáért vásároltak műtárgyakat, csak Hitler maga 6,8 millióért. A későbbi, 1937 és 1944 között évente megrendezett kiállításokon kevesebb műtárgy volt látható. Minden alkalommal megrendezték a megnyitók napján a „német művészet napját" *(Tag der Deutschen Kunst)*, amelyen történelmi kosztümökben vonultak fel a német kultúra náci szempontból prominensnek tartott szereplői. A kiállítás teljes anyaga elérhető és kutatható egy adatbázisban.[10]

Európai válasz az „Elfajzott művészet" kiállításra

Egy évvel a müncheni megnyitót követően nyílt meg Londonban, a New Burlington Galleries-ben a *Twentieth century German art* című kiállítás, Sir Herbert Read rendezésében.[11] A bevezetőben megfogalmazottak szerint „...a német művészetet épp ott tüntették el, ahol született, politikai alapon elítélve, kíméletlenül

10 *GDK Research – research platform for images of the Great German Art Exhibitions 1937–1944 in Munich*. Az adatbázis menüpontjai: Témák és motívumok, Művészek, Vásárlók, Ábrázolt személyek, helyek, épületek, Technika, Vételár, Fotóalbumok, Digitalizált katalógusok. http://www.gdk-research.de/db/apsisa.dll/ete

11 A digitalizált katalógus: Read, Herbert Edward: *Exhibition of twentieth century German art: July, 1938*. London: New Burlington Galeries, 1938. https://archive.org/details/McGillLibrary-rbsc_stern_exhibition-twentieth-century-german-art_N6868E941938-20264/page/4/mode/2up

elnyomva." A bevezető azt is tudatja, hogy „...egyetlen még Németországban élő művészt nem kértek fel a részvételre a londoni kiállításon, Németországon kívüli magángyűjteményekből válogatták a műveket, az egyes művészek tudta vagy beleegyezése nélkül." Ezt követi alfabetikus sorrendben a kiállított művészek és felsorolt műveik, lényegében csaknem mindenki, aki szerepelt a müncheni kiállításon. Ez a tárlat a legjelentősebb nemzetközi reakció volt az *Entartete Kunst* kiállításra, megfelelő ismertetése és értékelése csak az elmúlt években történt meg.[12]

Rekonstrukciók

Milyen források alapján volt egyáltalán lehetséges rekonstruálni a kiállítást? Az egykorú sajtóanyagból Bruno F. Werner, a Deutsche Allgemeine Zeitung újságírója adott egy viszonylag pontos, részleges műtárgylistát.[13]

Paul Ortwin Rave *Kunstdiktatur im Dritten Reich* című, 1949-ben megjelent könyve egy csaknem teljes művészlistát közölt (bár a grafikák és rajzok cím nélkül, becsült számmal szerepeltek a listában).[14]

1987-ben, a kiállítás ötvenedik évfordulója kapcsán történt először kísérlet a teljes anyag rekonstruálására, ehhez a náci leltárak fennmaradt töredékeit is használták. A leltárakhoz később csatolták a nácik az elkobzások második hullámában, az 1937 augusztusa és novembere közt raktárba került műveket. A listák a kiállítás elrendezését követték, teremről teremre, az egyes termeken belül pedig az óramutató járásának irányában haladva.

1991-ben a Los Angeles County Museum kísérelte meg rekonstruálni a kiállítást. Ez kivételesen nehéz feladat volt, mivel akkor még a V&A jegyzéke nem állt rendelkezésre, a megmaradt fényképek és dokumentumok, valamint kortársi visszaemlékezések alapján tudtak dolgozni. A katalógus-tanulmánykötetben Mario-Andreas von Luttichau termenként haladva írja le a kiállított tárgyakat. A kétszintes Hofgarten épület emeletén kezdődött a tárlat, a műveket a nácik által adott leltári számmal közölte a LACMA katalógusa, ahol ez nem volt ismert, ott kérdőjel jelent

12 Wasensteiner, Lucy: *The Twentieth Century German Art Exhibition. Answering Degenerate Art in 1930s London*. London: Routledge, 2021.

13 Barron, 1991. 48.

14 Freie Universität Berlin, Kunsthistorisches Institut, Forschungsstelle „Entartete Kunst". Forschungsgeschichte. https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/db_entart_kunst/geschichte/forschungsgeschichte/index.html

meg. A falon olvasható szövegeket, feliratokat is közzétették, és az egyes falfelületek egykori fotóját. Nem állt rendelkezésre minden teremhez hiánytalan forrásanyag, ilyenkor segített az egykori szemtanú kiállításlátogatók beszámolója.

Az emeleti első terem vallási témájú volt, a jóval kisebb második csak zsidó művészek alkotásait tartalmazta (Jankel Adler, Marc Chagall, Lasar Segall). Itt a terem kis mérete ellenére hosszú Hitler- és Rosenberg-idézeteket festettek a falakra. A harmadik terem témája a német nőideál meggyalázása volt, Karl Hofer, Ernst Ludwig Kirchner, Paul Kleinschmidt, Otto Mueller művei szolgáltak a téma illusztrációjaként. A negyedik teremben ez a téma folytatódott, a német expresszionisták és Oskar Kokoschka művei voltak legnagyobb számban láthatók szorosan a falakra zsúfolva, ugyanez a „témátlanság" volt jellemző a viszonylag nagy hatodik teremre. Ez utóbbi egy fala, valamint a hetedik terem legnagyobb számban Lovis Corinth műveit tartalmazta.

A földszinti termekben bemutatott anyagot, lévén többnyire grafikák, vízfestmények, rajzok, fotográfiák és könyvek, sokkal nehezebb volt rekonstruálni. Itt semmiféle ikonográfiai rendszerezés nyomai nem voltak azonosíthatók, teljes összevisszaságban installálták a műveket, keret vagy paszpartu nélkül feltűzve a keskeny folyosószerű tér falaira, a feliratok is esetleges hatást keltve jelentek meg – ennek oka feltehetőleg a sietség volt, hiszen még a megnyitó előtti utolsó pillanatban is érkeztek be elkobzott műtárgyak. Kokoschka-, Feininger-, Nolde-, Kandinsky-, Grosz-művek is részei voltak a földszinti kiállításrésznek. A kapcsolódó előcsarnokban Ernst-Ludwig Kirchner *Hageni kovács* című faszobra és Otto Freundlich *Der neue Mensch* című gipszszobra állt, ez utóbbinak a fényképe szerepelt a kiállításvezető címlapján.

6. kép: Entartete Kunst – a kiállításvezető címlapja

A müncheni kiállításhoz képest a többi helyszínen természetesen

változott az elrendezés, és változó mértékben maga a bemutatott műtárgyanyag is.

2014-ben a New York-i Neue Galerie rendezett rekonstrukciós kiállítást, felhasználva az eredeti tárlat elérhető műveit, visszaidézve az installációt és a náci propagandaanyagot: *Degenerate Art: The Attack on Modern Art in Nazi Germany, 1937.*[15]

2017 és 2020 között a MoMA kiállítása rekonstruálta az eredeti müncheni tárlatot, digitális változata jelenleg is elérhető az intézmény honlapján.[16]

A V&A jegyzéke mellett a Freie Universität Berlin adatbázisa is forrásként használható a kiállítás rekonstrukciójához.[17]

A *Datenbank Entartete Kunst* egyszerű felépítésű; tartalmaz egy történeti összefoglalót, magáról az 'Entartete Kunst' elnevezésről és a későbbi kiállítás ötletéről, illetve a művek szisztematikus begyűjtéséről és eladásukról, cseréjükről vagy elpusztításukról. Az adatbázis pedig magukat a műveket tartalmazza. Felhívás is szerepel az adatbázis használóihoz, hogy ha tudják azt bővíteni, mindenképpen tegyék meg. Külön menüpontot kaptak a szponzorok és a kapcsolódó linkek.

Kik voltak az „elfajzottak"?

Az *Entartete Kunst* kiállításon szereplő művészek nagy tömegéből bizonyos hasonlóságok alapján csoportokat lehet alkotni. Ez számos tanulsággal szolgál a náci propaganda működése vonatkozásában, ugyanakkor jól érzékelteti a modern német művészet gazdagságát, sokféleségét.

15 *Degenerate Art: The Attack on Modern Art in Nazi Germany, 1937.* Ronald S. Lauder Neue Galerie. Museum for German and Austrian Art, New York. https://www.neuegalerie.org/degenerate-art-attack-modern-art-nazi-germany-1937

16 *Degenerate Art.* The Museum of Modern Art, New York. https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3868

17 *Database „Entartete Kunst".* Freie Universität Berlin, Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften. https://www.geschkult.fu-berlin.de/en/e/db_entart_kunst/datenbank/index.html

A zsidó művészek

Jóllehet a teljes létszámhoz viszonyítva igen kevés zsidó művész alkotása volt látható az *Entartete Kunst* kiállításon, szerepük azonban számuknál sokkal jelentősebb, hiszen a zsidóságra való utalás szinte minden terem propagandaszövegében megjelenik, őket tartva minden „elfajzottság" kiindulópontjának és forrásának. Nem véletlen, hogy a kiállításvezető címlapján is egy zsidó művész, Otto Freundlich (1878–1943) szobrának reprodukciója szerepelt.

Freundlich még az I. világháború előtt megismerkedett az avantgárd művészeti irányzatokkal, 1908-tól Párizsban, a híres Bateau Lavoir művészházban élt Picasso, Braque és mások társaságában. A háború kitörésekor hazatért, és az 1918-ban alakult, önmagát radikálisnak és forradalminak nevező művészcsoport, a *Novembergruppe* tagja lett. A nácik hatalomra kerülésével a csoport működését betiltották. 1919-ben Freundlich szervezte Max Ernsttel Kölnben az első Dada kiállítást. 1925-ben az Abstraktion-Création csoport tagja lett, ettől kezdve főként Párizsban dolgozott, így csak a kortársak közléseiből volt tudomása arról, hogy műveit elkobozták a múzeumi gyűjteményekből, és az *Entartete Kunst* kiállításon bemutatták. Párizs sem volt azonban biztonságos hely számára, és bár a Pireneusok egy kis falujában kerestek menedéket feleségével, a Vichy-kormányzat idején internálták, majd Picasso közbenjárására szabadon engedték. 1943-ban letartóztatták, a majdaneki koncentrációs táborba hurcolták, ahol érkezése napján megölték.[18]

Sok hasonló sorsú német zsidó művész tartozik e csoportba, akiknek nagy többsége szerepelt művével a müncheni kiállításon. Volt közöttük azonban olyan is, akinek sikerült elkerülni, hogy a holokauszt áldozatává váljék. Ilyen volt a breslaui (Wrocław) születésű Eugen Spiro (1874–1972), akit 1933-ban a zsidókat érintő elbocsátási hullám egyik áldozataként távolítottak el művész-tanári pozíciójából. Műve szerepelt a müncheni kiállításon, neve pedig felkerült a letartóztatandók listájára. Az érdekében egyenesen Roosevelt elnökhöz forduló Thomas Mann segítségével kapott amerikai vízumot és menekülhetett Amerikába. Családjában több művész is volt, felesége a híres színésznő, Tilla Durieux[19] volt, húga Baladine Klossowska (1886–1969) festő, aki szintén festő és művészettörténész

18 https://archive.ph/20140804071349/http://www.das-geht-nur-langsam.de/en A 2011-ben készült dokumentumfilm volt az első méltó megemlékezés Freundlich művészi tevékenységéről.

19 Tilla Durieux (1880–1971), miután elvált Spirótól, a híres zsidó származású műgyűjtő, Paul Cassirer (1871–1926) felesége lett, aki a válásuk véglegesítése előtt öngyilkosságot követett el.

férjével 1903-ban telepedett le Párizsban, majd haláláig Rainer Maria Rilke szeretője és múzsája lett. Egyik fia is festő, a meglehetősen vitatott megítélésű Balthus (Balthasar Klossowski de Rola, 1908–2001).

7. kép: Eugen Spiro: Julius Meier-Gräfe portréja, 1913

Emmy Klinker (1891–1969) német művész nem volt zsidó származású, szerepelt azonban a müncheni kiállításon.

Berlinben 1911-ben lett Lovis Corinth és Martin Brandenburg tanítványa. 1914-ben Párizsban töltött néhány hónapot, hazatérve Münchenben Albert Bloch tanítványa volt 1915-től. 1918-ban közös kiállításuk volt a Sturm galériában. Berlinben a *Novembergruppé*val közösen mutatkozott be kiállításokon, majd a *Junges Rheinland* csoporttal Düsseldorfban. Gabriele Münterrel több évtizedes barátságot ápolt. 1937-ben az *Entartete Kunst* kiállításon a Wuppertal-Barmenben lévő Ruhmeshallében őrzött, három elkobzott képét láthatta a közönség. 1938-tól minden munka- és bemutatkozási lehetőség tiltva volt számára. 1944–45 telén öt hónapot töltött a dachaui koncentrációs táborban, mivel lakásában bújtatta zsidó barátait. A II. világháború után Münchenben élt, éppen megnyíló saját kiállítására igyekezve lett autóbaleset áldozata.

8. kép: Emmy Klinker: Tájkép, 1921

9. kép: Lovis Corinth: Ecce Homo, 1925

André Masson (1896–1987) a brüsszeli Académie Royale des Beaux-Arts-on kezdte szokatlanul korán, 11 éves korában a tanulmányait, majd csatlakozott az avantgárd mozgalmakhoz, elsősorban a kubizmushoz.[20] Egy ideig Spanyolországban is dolgozott, a polgárháború számos művének ihletője volt. Hamarosan ő is az „elfajzott" kategóriába került, csak az utolsó pillanatban tudta elhagyni Franciaországot, Varian Fry[21] segítségével Marseille-ben szállt hajóra. Az Egyesült Államokban az absztrakt-expresszionizmusra gyakorolt jelentős hatást, de a háború után visszatért Franciaországba.

20 Masson, André: *Les Villageois* (olaj, homok, vászon, 1927) https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cdnpoK

21 Varian Fry (1907–1967) amerikai újságíró, a harmincas években németországi tudósító, 1940-ben az Emergency Rescue Committee, egy amerikai magán-mentőszervezet megbízásából Marseille-ben segítette a zsidókat Amerikába menekülni. Mintegy kétezer zsidó író, művész életét mentette meg. Az első amerikai „világ igaza" lett.

10. kép: André Masson: Automatikus rajz, 1924

A mentális problémákkal küzdők

Elfriede Lohse-Wächtler (1899–1940) élete és művészete az egyik legdrámaibb példa arra, ahogy a nácik a pszichés betegségeket is „elfajzottság"-nak ítélték. A drezdai akadémián végezte tanulmányait, az ottani *Secession* csoportnak lett tagja 1919-ben. 1921-ben Kurt Lohse operaénekes felesége lett, akivel Hamburgban telepedtek le.

1929-ben súlyos pszichés problémákkal került a Hamburg-Friedrichsberg-i pszichiátriai intézetbe. Két hónapos ott tartózkodása idején folyamatosan alkotott, a betegekről és orvosokról egy hatvan lapos albumot rajzolt. 1926-ban különköltözött férjétől, addigra gyógyultnak nyilvánították. Rengeteget

dolgozott, de műveit nem sikerült sem eladni, sem kiállításon bemutatni; nyomasztó szegénységben élt. Ezért 1931 nyarán visszatért szülei drezdai otthonbába, s mivel pszichés állapota egyre romlott, apja 1932-ben az arnsdorfi állami pszichiátriai intézetbe vitette, ahol skizofréniával diagnosztizálták. 1932 és 1935 között még mindig folyamatosan alkotott, de amikor 1935-ben válását véglegesítették, gyógyíthatatlannak és munkára alkalmatlannak nyilvánították. Miután nem egyezett bele abba, hogy sterilizálják, nem engedték többé elhagynia a pszichiátriai intézetet. 1935 végén kényszersterilizációt hajtottak végre rajta a náci eugenikai elveknek megfelelően. Ettől kezdve többé nem festett. 1940-ben a pirnai pszichiátriai intézetbe szállították, ahol július 31-én a náci eutanázia-program (Aktion T4) keretében a többi pácienssel együtt megölték. 1940–1941-ben 13 720 pszichés beteg, illetve mozgáskorlátozott embert gázosítottak el a nácik, a háború végéig csaknem 300 000 sérült embert öltek meg.[22]

11. kép: Elfriede Lohse-Wächtler: Cigarettaszünet (Önarckép), 1931

22 *Elfriede Lohse-Wächtler*. Stiftung Sächsische Gedenkstätten, Biografien. https://www.stsg.de/cms/pirna/biografien/elfriede-lohse-waechtler

Emigráció és belső emigráció

Mivel az avantgárd művészek legnagyobb hányadát a nácik „elfajzottnak" bélyegezték, sokak számára nem maradt más választás, mint az ország elhagyása. Max Beckmann (1884–1950), aki a weimari köztársaság idején elismert és közkedvelt volt, a frankfurti Städel Akadémia mesterkurzusának professzora, a müncheni megnyitó napján hagyta ott Németországot és Amszterdamba menekült. Beckmannt a nácik „kulturális bolseviknek" tartották, több száz alkotását kobozták el a német közgyűjteményekből, megfosztották állásától. Amszterdamban kitartóan, de sikertelenül kérvényezte az amerikai vízumot. 1944-ben, 60 évesen katonai behívót kapott, ennek eredménye szívinfarktus lett. Végül csak 1947-ben sikerült Amerikába emigrálnia, 1949-ben a Brooklyn Museum Art School professzorának nevezték ki, de a következő évben meghalt.[23]

Nolde: Christus u. die Sünderin
Nationalgalerie Berlin
Beckmann: Christus u. die Ehebrecherin
Tolheimer: „Versuchung des hl. Antonius"
Städt. Gal. München
Notbe, Die hlg. 3 Könige Landesmus. Hannover

12. kép: Max Beckmann: Keresztlevétel című képe a kiállításvezetőben, 1937

23 *"Max Beckmann in New York"*. Metropolitan Museum of Art, New York. http://aeqai.com/main/2017/02/max-beckmann-in-new-york-metropolitan-museum-of-art-through-february-20-2017/

Max Ernstet (1891–1976) mint „nemkívánatos külföldit" internálták Párizsból, a Gestapo többször is letartóztatta, s végül Peggy Guggenheim segítségével sikerült Amerikába emigrálnia.

Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938), a *Die Brücke* művészcsoport egyik alapító tagja, gyógyszerfüggő és alkoholista, pszichés problémái miatt többször került különféle intézetekbe, a harmincas években svájci szanatóriumokban kezelték. A képeit a nácik hatalomra kerülése után nem tudta többé eladni, eltávolították a Porosz Művészeti Akadémiáról is. Közben egészségi állapota egyre romlott, folyamatosan ópiátokat szedett. 1939-ben 639 művét kobozták el a német közgyűjteményekből, az *Entartete Kunst* kiállításon 25 alkotása szerepelt, a berlini művészeti akadémia is eltávolította tagjai közül. A németországi helyzet egyre jobban aggasztotta, és 1938-ban, az Anschluss hírére rettegés fogta el, hogy a nácik lerohanják Svájcot is. Június 15-én főbe lőtte magát frauenkirchi otthona előtt.[24]

13. kép: Max Beckmann: Keresztlevétel, 1917 – a MoMA gyűjteményében

Aki megtehette, annak számára a belső emigráció volt lehetőség egyfajta menekülésre. Bár Németországban maradni „elfajzottnak" bélyegzett művészként folytonos küzdelmet és megaláztatást jelentett, nem ritkán a megélhetési lehetőségek teljes megszűnését. Otto Dix (1891–1969) a különböző irányzatok, az expresszionizmus, a Dada, a Neue Sachlichkeit vonzásában elképesztően gazdag és különleges életművet teremett. A náci hatalomátvételt követően azonnal „elfajzottnak" nyilvánították művészetét, eltávolították a drezdai akadémián betöltött professzori posztjáról. I. világháborús sebesülteket ábrázoló képe a müncheni kiállításon a német hősi katonai értékek megcsúfolásaként szerepelt, majd a kiállítás zárása után elégették. Dix, hasonlóképpen a többi,

24 Az elmúlt években felvetődött annak lehetősége, hogy valójában nem lett öngyilkos, hanem megölték. Willmann, Urs: Wie starb Kirchner? *Zeit* 2021/32. https://www.zeit.de/2021/32/ernst-ludwig-kirchner-maler-suizid-waffe-browning-ermittlung-forensik/komplettansicht

Németországban maradt művészhez, kénytelen volt a Reichskulturkammer tagságához csatlakozni, ez kötelező volt minden művész számára. Ígéretet kellett tennie, hogy kizárólag tájképeket fest. Alkalmanként azonban kikerültek a keze alól a náci ideológiát kritizáló allegorikus képek. Elfajzottnak ítélt művei ott voltak a Hildebrand Gurlitt által elrejtett, 2012-ben megtalált több mint 1500 mű között.[25] 1939-ben letartóztatták a Hitler elleni merénylet hamis vádjával, de később szabadon engedték. A II. világháború idején kényszersorozás révén a Volkssturm tagja lett, a háború végén francia katonák ejtették foglyul, és csak 1946 februárjában engedték szabadon, így duplán áldozata lett a náci rendszernek. Szabadulása után vidékre vonult vissza.

Voltak művészek, mint például Emil Nolde, Edgar Ende, akik számára a Reichskulturkammer megtiltotta a festéshez szükséges anyagok vásárlását, nem dolgozhattak egyetemeken, és rendszeresen elszenvedték a Gestapo rajtaütéseit, amelyekkel ellenőrizték, hogy valóban nem festenek. Nolde titokban festett ugyan, de csak vízfestményeket mert készíteni.

Számos „elfajzott" művet, egyebek között Picasso, Dalí, Ernst, Klee, Léger és Miró alkotásait 1942. július 27. éjszakáján elégették a Galerie nationale du Jeu de Paume előtt Párizsban. Bár tilos volt Németországba exportálni „elfajzott műveket", a németek által elfoglalt Franciaországban ez mégis lehetséges volt.

Aki ott sem volt

Paul Meltsner (1905–1966) New Yorkban született, a National Academy of Design-ban végezte tanulmányait, majd a harmincas években részt vett a *Federal Arts Project*ben,[26] egy öreg Forddal járta az országot, farmokon és gyárakban festett, egy sajátos, „társadalmi realista" (social realist) stílust alakított ki. 1937-ben Meltsner festett egy önarcképet, amelyen a műtermében látható, Marcella lányával és Van Gogh nevű drótszőrű foxterrierjével. Kezében az önarcképek szokásos

25 *„Trésor nazi": la petite-fille d'Otto Dix accuse Berlin. Nazi Treasure – Otto Dix's Granddaughter accuses Berlin.* The Central Registry of Information on Looted Cultural Property 1933–1945. https://lootedart.com/news.php?r=QD1BKT897821; Kimmelman, Michael: In a Rediscovered Trove of Art, a Triumph Over the Nazis' Will. *The New York Times*, November 5, 2013. https://www.nytimes.com/2013/11/06/arts/design/in-a-rediscovered-trove-of-art-a-triumph-over-the-nazis-will.html?_r=0

26 1935 és 1943 között a *New Deal* programja volt a vizuális művészetek támogatására, monumentális alkotások, festmények, grafikák, szobrászat, iparművészet, zene, film, színház, fotográfia területén.

kelléke, a festőecset helyett egy kalapácsot tart. A képet a párizsi Musée Luxembourg megvásárolta, de a város német megszállása idején a nácik elkobozták mint „elfajzott" műalkotást. A megbélyegzés oka Meltsner zsidó származása volt. Később 1940-ben a festő készített egy másolatot saját művéről, amely ma Kansas Cityben, a Nelson-Atkins Museum of Art gyűjteményében található.[27] Így lett egy amerikai zsidó festő műve „elfajzott", holott még csak Európában sem járt.

Utószó

2010-ben, amikor a földalatti vonalnak az Alexanderplatz és a Brandenburgi Kapu közötti meghosszabbításán dolgoztak egy, a Rote Rathaushoz közeli magánház pincéjében találtak néhány, az „Elfajzott művészet" kiállításon bemutatott szobrot.[28] A szobrokat a Neues Múzeumban ki is állították. A 11 szoborról, közöttük Otto Freundlich egy művéről, úgy tudták, örökre elveszett. Adjon ez az esemény reményt arra, hogy valamiféle csoda folytán akár további olyan „elfajzott" művek is előkerülhetnek, amelyekről biztosan azt tartották eddig, hogy a náci pusztítás áldozatai lettek.

27 Meltsner, Paul Raphael: *Paul, Marcella és Van Gogh (No. 2)*, (olaj, vászon, 1937 körül). The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City. https://web.archive.org/web/20110930185044/ http://www.nelson-atkins.org/art/CollectionDatabase_ImageView.cfm?id=8996&theme=American

28 Hickley, Catherine: 'Degenerate' Art Unearthed From Berlin Bomb Rubble. *Bloomberg Europe Edition*, November 8, 2010. https://www.bloomberg.com/news/articles/2010-11-08/-degenerate-sculptures-unearthed-from-bomb-rubble-put-on-show-in-berlin; Hawley, Charles: Nazi Degenerate Art Rediscovered in Berlin. *Spiegel International*, November 8., 2010. https://www.spiegel.de/international/zeitgeist/buried-in-a-bombed-out-cellar-nazi-degenerate-art-rediscovered-in-berlin-a-727971.html

Radnóti Sándor[1]

ÍZLÉS-ÉRVEK A DEGENERÁLT MŰVÉSZETRŐL

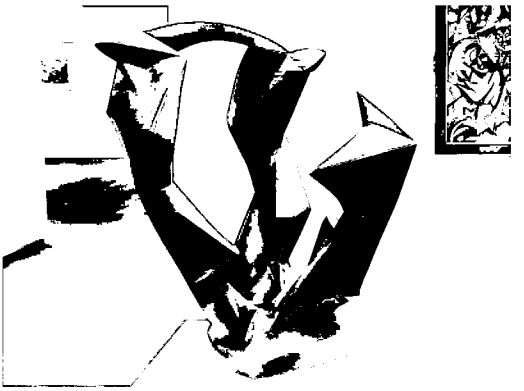
Előfordult, hogy ugyanaz a művész szerepelt a jó példák és a rossz példák kiállításán is. 1937. július 18-án Münchenben Hitler nyitotta meg az előbbit, a *Nagy Német Képzőművészeti Kiállítás*t, amely hivatva volt az egészséges német kortárs festészetet és szobrászatot bemutatni, s ettől kezdve 1944-ig minden évben megrendezték. Egy napra rá nyílt meg a híres gúny- és pellengér-kiállítás, a *Degenerált művészet*, amelyet persze sokkal alacsonyabb szinten nyitottak meg. A feladat a Birodalmi Képzőművészeti Kamara elnökére hárult, egy másik Adolfra, bizonyos Zieglerre, aki a megnyitó előtt három héttel – Goebbels írásos parancsával – tíznapos rohammunkával a német múzeumokat végigjáró, és onnan a modernista képeket elkobzó bizottságnak a vezetője volt. Maga is festő, Hitler kedvenceinek egyike, anatómiailag megfelelő sótlan női aktok alkotója, akit ezért titkon – ahogyan Lenz is megírta a *Németóra*ban – „a német szeméremszőrzet mesterének" tituláltak, vagy lefordíthatatlanul, mert íze-bűze elvész, „Reichsschamhaarmalernek". A másik kiállításon ott is volt triptichonja, a *Négy elem* allegóriája, négy szőke női akt, középen kettő, igen szellemtelen munka (1. kép).

Később Hitler müncheni rezidenciájának nappaliját díszítette. Ez az a kép, amelynek 2022-ben Georg Baselitz – fölötte vitathatóan, mert az emlékezet eltörlésének büntetését akarta kiszabni az emlékezet eltörlőjére – az eltávolítását követelte a müncheni Pinakothek der Moderne állandó kiállításáról.

1 Radnóti Sándor esztéta, professor emeritus, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Művészetelméleti és Médiakutatási Intézet (MMI), Esztétika Tanszék.

1. kép: Adolf Ziegler (1892–1959): A négy elem. Tűz, víz és föld, levegő. 1937 előtt.

Az *Entartete Kunst* kiállításról viszont egy idő múlva eltávolították Rudolf Belling 1919-es – a fényképek alapján remekműnek tűnő – *Hármashangzat* című absztrakt szobrát (2. kép) és *Fej* című művét, mert valamelyik újság megírta, hogy a bezzeg-kiállításon is szerepelt plasztikája, egy erős realista bronzszobor, az 1929-s *Max Schmeling bokszoló* (3. kép).



2. kép: Rudolf Belling (1886–1972): Hármashangzat. 1919.
3. kép: Rudolf Belling: Max Schmeling bokszoló. 1929.

Sem az egyik, sem a másik nem volt már Belling ártalmára, mert emigrált, és Törökországban lett művészeti akadémiai professzor. A válogatás azonban nem kímélte a Verdunnél meghalt, s korábban a nácik által nemzeti hősnek kikiáltott Franz Marcot (4. kép), a meggyőződéses náci és antiszemita Emil Noldét, és az I. világháborúban militarista, 1934-ben pedig a Goebbels által fogalmazott, a Führer iránti hűségnyilatkozatot (Wilhelm Furtwänglerrel, Richard Strauss-szal, Ludwig Mies van der Rohéval, Emil Noldéval, Hans Pfitznerrel, Wilhelm Pinderrel és másokkal együtt) aláíró Ernst Barlachot sem.[2]

4. kép: Franz Marc (1880–1916): A kék lovak tornya. 1913.

A *Degenerált művészet* című kiállítás szervezői abból válogattak, amit a német állami múzeumokból elkonfiskáltak. A kiállítás ezért nemcsak a nemzeti szocialisták ádáz nézeteit tükrözte, hanem a múlt század 10-es, 20-as éveinek német múzeumi gyűjtési politikáját is,[3] s általában elmondható,

2 A tények tekintetében mindvégig fő forrásom a Los Angeles-i, majd Chicagóban, Washingtonban és Berlinben bemutatott *Entartete Kunst*-kiállítás alapvető tanulmányokban és képanyagban igen gazdag katalógusa. Barron, Stephanie (ed.): *„Entartete Kunst". Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland*. München: Hirmer, 1992.

3 Ludwig Justi (1876–1957) a berlini Nationalgalerie igazgatójaként és a 20. századi művészeti gyűjtemény megalapítójaként az I. világháború után rendszeresen gyűjtötte a moderneket, főképp expresszionistákat. Gyűjtéspolitikáját a germanofilia vádjával illették, amennyiben kevesebb figyelmet szentelt a nemzetközi piacokra. Komoly vásárlások a modern művekből szinte minden művészeti múzeumban voltak Németország-szerte, s amikor 1939-től a legjelentősebbeket eladták kemény valutáért Svájcba, Amerikába és máshova, akkor volt köztük a Degenerált művészet kiállításon nem szereplő Braque-, Cézanne-, André Derain-, James Ensor-, Gauguin-, Van Gogh-, Matisse-, Modigliani-, Munch-, Picasso-, Maurice de Vlaminck-mű is. „Pénzt kapunk a szemétért" – írta naplójába Goebbels, akinek önéletrajzi ihletésű regényhőse a húszas években még rajong Van Goghért (V.ö. *Michael*. München: Franz Eher Verlag, 1929. Az 1924-es kézirat átdolgozott változata.) A múzeumokból tömegesen lefoglalt képekből csak kevés külföldi mester került be a kiállításba: például Kandinszkij, aki évtizedek óta Németországban élt és állítólag „russzifikálni" akarta a német művészetet, Javlenszkij, a másik nagy, Németországban letelepedő orosz, az egy művel szereplő El Liszickij, aki szintén élt és hatott Németországban, vagy Chagall, akinek rabbiportréja, amelyet 1928-ban a mannheimi Műcsarnok vásárolt meg „a német polgárok adójából", önmagáért beszélt, s ezért a kiállítás egyik szimbóluma lett (5. kép).

5. kép: Marc Chagall (1887–1985):
A rabbi (Egy csipet tubák). 1923–1926.

hogy anyagát tekintve a kor legjelentősebb modern képzőművészeti kiállítása volt.

A kiállításnak további múzeumelméleti és -történeti, illetve politikai tanulságai is voltak. A műveket dezindividualizáló és kaotizáló módon mutatták be. A képek szorosan egymás mellett lógtak a falakon. Elképesztő zsúfoltságot teremtettek, aránytalanul sok és mindig diffamáló kommentárokat helyeztek el. Minden a zavarosságot, az érthetetlenséget, a művészi képességek hiányát sugalmazta, és/vagy a gonosz rosszindulatot, a német nép elleni zsidó-bolsevik világpolgári összeesküvést állította. Olyan múzeumi kommunikációt hoztak létre ezzel, amely a néző elsöprő fölényét nyomatékosította a látnivalóval szemben, s nem hagyott lehetőséget az egyedi művek fölötti meditációra, elmélyülésre. Nézői szörnyülködésre, felháborodásra, hangos megjegyzésekre, zsivajgásra számítottak, és meg is kapták. Mindezt kiemelte az ellen-kiállítás ünnepélyes csöndje, levegős, tágas, arányos, tiszta elrendezése, felülről való megvilágítása, fehér fala.[4]

4 Az épületet kortárs kiállítások bemutatására tervezte Paul Ludwig Troost. Van olyan nézet, amely a Haus der deutschen Kunst múzeumi elrendezését úttörőnek tartja a múzeumi bemutatás a századelő óta készülődő fordulatában. A mélység nélküli fehér falak sterilitásával, higiénikusságával, a képek egyenletes, a szemmagasságot célzó elrendezésével, a termen belüli válaszfalak révén három oldalán zárt dobozok létrehozásával a művek önállósága nő annak az árán, hogy a befogadás passzívabbá válik, ami megint csak növeli a mű tekintélyét. A háború után a múzeumok fokozatosan szakítottak a galéria-elrendezéssel, a két vagy háromsoros, zsúfolt kép-bemutatással, s ezt az utat követte az 1970-es évek white cube mozgalma is. V.ö. Wahlich, Maximilian: *Die weiße Zelle des Faschismus. Die Große Deutsche Kunstausstellung und die Entartete Kunst. Curatorial Studies – Statements.* Frankfurt am Main: Goethe Universität, Hochschule für Bildende Künste–Städelschule, 2020. https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/7084/1/Wahlich_Die_weisse_Zelle_des_Faschismus_2020.pdf (az utolsó megtekintéskor az *Entartete Kunst*-kiállításról készült fényképek [1, 2, 3.] és a Große Deutsche Kunstausstellungról készült fényképek [5, 6, 7.] föl voltak cserélve egymással).

Abban az átmeneti négy évben, melyet Hitler a hatalomátvétel után megadott népének, hogy idomuljon a náci eszmékhez, életérzéshez, kultúrpolitikához, több kísérlet volt egy szigorúan árjásított expresszionizmus elfogadtatására, mint a nordikus, germán művészet gótikus és romantikus előzményeinek folytatására, a német „Kunstwollen" sajátos kifejezésére. Szakmai oldalról például Alois Schardt, aki Justi munkatársa volt, majd utóda lett, próbálkozott ezzel, társadalmi oldalról egyes náci diákegyletek, akik kiálltak Nolde, Barlach és Schmidt-Rottluff mellett, politikai oldalról pedig Goebbels. Ez nem lett volna lehetetlen: a futurizmus integrálódott az olasz fasiszta kultúrpolitikába. Nolde és Barlach művei korábban Goebbels magánlakását és irodáját díszítették, s a propagandaminiszter karrierharcában a radikális tradicionalista Alfred Rosenberggel hajlott a megrostált expresszionizmus elfogadására. Hitler ízlése és politikája azonban ezeket is az elfajultak halmazába vetette, s a Hitler-rajongó fanatikus egyszer s mindenkorra a modernizmus legmegátalkodottabb ellenfele lett.

Mindazonáltal zajlott még a polgári élet, a műkereskedők vásároltak (kihasználva a megnyíló lehetőséget, múzeumoktól is), és kiállítottak moderneket. A rohamcsapatok és a náci csőcselék alkalmankénti excesszusai műtermek, műkereskedések, kiállítások ellen és könyvégetései még nem állami beavatkozások voltak, bár azok is akadtak – például árveréseken rendőri lefoglalások, tárlatok bezárása, művek elkobzása, múzeumigazgatók elbocsátása. Helyi társadalmi kezdeményezésekből a müncheni kiállításnak számos előzménye volt, a különböző német városokban megrendezett 'Schandausstellungok' (szégyenkiállítások), 'Schreckenskammern der Kunst' (művészeti szörnyűségek gyűjteményei, művészeti rémtárak). De az ilyen rendszabályok szisztematikusan valóban négy év múlva következtek be, amikor letartóztatással számolhatott, aki tetszését nyilvánította valamely elfajult műről.

Ilyen radikális állami beavatkozásnak a művészet életébe, ilyen ízlésterrornak a modern Európában egyetlen párja volt: a Szovjetuniónak, majd csatlós államainak művészetpolitikája. Ám a hatalomra került bolsevizmus az első évtizedben pártolta a politikailag őt támogató avantgárdot, s éppen ezért későbbi brutális ideológiai és politikai követelményei mellett sohasem lehetett olyan szigorú és világosan körülhatárolt ízlés-kánonja, mint a nemzetiszocialistáknak. Pontosabban: minimalizálta esztétikai követelményeit; csakis tartalmi, politikai követelményei voltak, amelyek ellenőrizhetetlennek tűntek a formalistának nevezett modernista művészetben (amelyet éppen ezért neveztek formalistának), viszont

ellenőrizhetők voltak a realistának nevezett stílusirány mimetikus naturalizmusában.

Ezért aztán a kommunizmus a 30-as évek elejétől saját stílusra tartott igényt, a szocialista realizmusra, amely *tendenciájával*, plakatív osztálytartalmával, munkás-mitológiájával és kötelező optimizmusával tartalmilag korlátozta azt a közérthetőséget is jelentő naturalista-realista tradíciót, amelynek keretei között kellett megjelennie. Ugyanakkor időről időre fölmerült, hogy az avantgárd integrálható lehetne a szocialista realizmusba, s az, hogy ez ugyan kockázatos volt, de nem eleve kizárt, maga is világos különbséget jelez a nemzetiszocialista művészetpolitikával.

A nácizmus a maga esztétikai, ízlés-döntését a naturalista realizmus mellett nem keresztelte át új stílussá, hanem német hagyományát, etnikai és faji voltát követelte meg. Mivel önmeghatározásának formáját mindenfajta nemzetközi és német modernizmus, avantgárd tagadása határozta meg, ezért ennek ellentétében, a tradicionalista naturalista német epigonizmusokban felismerte a maga művészetét akkor is, ha a műnek nem voltak feltétlenül fasiszta ideológiai tartalmai. A szántóföldet (Acker) nem volt nehéz mitikus germán rögként (Boden) (át)értelmezni, a parasztcsaládi megelégedettség kedélyes képét pedig a germán faj felvirágzásának ígéreteként felfogni.

Mindkét művészetpolitika paradox következménye a művészet hallatlan fölértékelődése volt, melyben minden ecsetvonásnak közvetlen politikai jelentősége támadt, de a nácik által elfogadott ecsetvonás föltétele minden modernizmus tagadása volt, a kommunisták által elfogadott ecsetvonásnak pedig olyan tartalmakat kellett közvetítenie, amelyek megléte vagy hiánya a politikai szigorodások és enyhülések körforgásában mindig újra vitathatóvá vált, s mestere fölmagasztalás és kiátkozás között hányódhatott. A legjelentősebb és legismertebb példa az átütő tehetségek vagy zsenik megjelenésének véletlene folytán nem képzőművészeti, hanem zenei: Dmitrij Dmitrijevics Sosztakovics.

A két 1937-es müncheni kiállítás a náci képzőművészet-politika alapító eseménye volt és egyben csúcspontja, amely pozitív és negatív értelemben egymásra vonatkoztatva meghatározta a náci ízlést, s minden viszonyítás, ízlésítélet kiindulópontja lett. Az *Entartete Kunst* nem pusztán világbotrány volt, amelyet New Yorkban, Párizsban, Londonban már akkor is annak tekintettek, s a nácizmus bukása után pedig az egyik legtöbbet emlegetett kulturális rémtörténet lett. Nem csupán példabeszéd a tehetségtelenség győzelméről a tehetség felett. Hanem a tudatlan, alacsony közízlés demagóg esztétikai mércévé változtatása. Ha zárójelbe

tesszük az államhatalommal nyomatékosított ízlésdiktatúra gyűlöletteli, brutális alapmotívumát, a liberális, a kommunista és a zsidó lényegi azonosítását a modernizmussal,[5] akkor olyan banális átlagízléssel találjuk magunkat szemben, amelynek teljes készlete már a 19. század vége óta rendelkezésre állt, s nagy népszerűségre számíthatott.

A *Degenerált művészet* válogatásának fő esztétikai-ízlésbéli szempontja a természeti forma eltorzítása volt, különös tekintettel az emberábrázolásra, továbbá a színek természetellenessége. Goebbels azzal bocsátotta útjára Adolf Zieglert, hogy azokat a műveket kell lefoglalnia a múzeumokban, amelyek megsértik a német érzést, vagy szétrombolják, illetve megcsonkítják a természetes formát, vagy a kézműves, művészi képesség hiánya miatt egyszerűen alkalmatlanok.

6. kép: Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938): Önarckép mint katona. 1915.
7. kép: Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff (1884–1976), Max Pechstein (1885–1961) képei a Degenerált művészet kiállításon.

A német érzés megsértése hagyományos témákra vonatkozott, amelyeket a kiállítás egy részében külön mutattak be. A kísérőszövegek így hangzottak: „Az Istenélmény pimasz kigúnyolása" (Ludwig Gies, Emil Nolde, Max Beckmann, Karl Schmidt-Rottluff); „A német nő kigúnyolása. Az eszmény a kretén és a ringyó" (aktképek Ernst Ludwig Kirchnertől és másoktól); „A világháború német hőseinek szidalmazása" (Kirchner *Önarckép mint katona* című műve [6. kép], amelyet *Katona és kurvá*ra kereszteltek át, és Otto Dix rokkantkatona-képei);

5 A belső ellenség – mondta Hitler 1935. szeptember 10-i proklamációjában „a zsidó marxizmus és a vele rokon parlamenti demokrácia". Lásd Domarus, Max: *Hitler. Reden und Proklamationen 1932–1945*. Neustadt a. d. Aisch: Schmidt, 1962. I. Bd. 535.

„Német parasztok, jiddis módra nézve" (Kirchner, Schmidt-Rottluff és Max Pechstein – egyik sem volt zsidó[6] [7. kép]). A fő vád tehát a vallás, a nő-kép, a katonai erények és a népi – értsd nem városi, hanem paraszti – élet eltorzítása volt. A kiállítás következő évi, berlini változatában, ahol némileg módosult a koncepció, ehhez a témakatalógushoz még az osztályharc propagandájának vádja is csatlakozott.

A hagyományosan idilli vagy heroikus módon felfogott témák kigúnyolása mind az antinaturalizmus bűnébe esett. A művek nem feleltek meg a látás adatainak, nem „hasonlítottak", vagy amennyire igen, torzító módon. Ebben volt elmarasztalható az expresszionizmus, a Dada, a kubizmus, a futurizmus, a szürrealizmus és még az impresszionizmus is. Hozzácsapták az új tárgyiasságot is, neo-objektív valóságábrázolásának tartalmi iránya, tendenciája miatt. Ezeket az irányzatokat kizárták a művészet köréből, s modern damnatio memoriaeként nem-létezésre ítélték.

Különös súlyt helyeztek a színek természetellenességének a vádjára, s szinte azt lehet mondani, hogy fölelevenedett a rajz vagy a szín elsőbbségének klasszikus vitája. Csakhogy ezúttal nem két régió (Firenze és Velence) egyként modern műveinek és eleven hagyományainak vetélkedése volt ez, mint a reneszánszban, hanem a már kiüresedett és terméketlenné vált akadémiai hierarchia tradíciójának és a kutató modernizmusnak a halálos ellentéte.

A természeti formával való szembenállás radikális módja a nem tárgyi, nem ábrázoló, nonfiguratív absztrakt mű, amely szintén degeneráltnak minősült, de mivel tartalmilag nem tudták megragadni, ezért értelmetlenségében abszurd pökhendiségnek vagy betegnek kellett nevezni. A jelentős absztraktok vagy félabsztraktok között Rudolf Bauer, Willi Baumeister, Lyonel Feininger (8. kép), Alexej Javlenszkij, Vaszilij Kandinszkij, Paul Klee, El Liszickij, Franz Marc, Johannes Molzahn, Piet Mondrian, Oskar Schlemmer szerepelt, s a névsor teljes heterogenitása is mutatja a kritérium homályosságát. A kiállítás sokat fényképezett és filmezett Dada-sarkában (9. kép) összekutyulták Kandinszkijt, Schwitterst és Kleet. „Mindenáron őrült!", „Ostobaság vagy pimaszság – vagy mindkettő – csúcsra járatva!", „Valaha ezt is komolyan vették és magas árat adtak érte!" – ilyenek és hasonlók voltak a feliratok.

6 Ugyan Nolde már 1933 tavaszán a Propagandaminisztériumban zsidóként denunciálta Pechsteint, egykori társát a *Brücke*-mozgalomban, de a Porosz Művészeti Akadémia igazolta annak „tiszta árja származását". V.ö. a seebülli Nolde Alapítvány kutatási beszámolóját: Der Künstler im Nationalsozialismus, https://www.nolde-stiftung.de/der-kuenstler-im-nationalsozialismus/

8. kép: Lyonel Feininger (1871–1966): Graberndorf II. 1924.
9. kép: A Degenerált művészet kiállítás Dada-sarka

A *Nagy Német Képzőművészeti Kiállítás*on Hitler megnyitóbeszédének az volt a fő mondandója, hogy a németség világosságot, azaz igazságot jelent ellentétben az érthetetlenséggel. Az izmusok fogalmai „sem nem régiek, sem nem modernek, hanem egyszerűen olyan emberek művi hebegése, akitől Isten megvonta a valóban művészi tehetség kegyelmét, s megajándékozta a fecsegés vagy a csalás adományával". A „modern" fogalmát az „igaz és örök némettel" állította szembe. Németnek lenni a jövőbe tekintést jelenti, és nem a múltat. Németnek lenni az új, csak a görögökhöz hasonlítható szép embertípust jelent, amint ez a berlini olimpián megmutatkozott, ellentétben a csúfsággal.

Ezzel szemben „önök, a művészet prehisztorikus dadogói, miket gyártanak? Torz formájú nyomorékokat és kreténeket, irtózatot keltő nőket, férfiakat, akik közelebb állnak az állathoz, mint az emberhez, s gyermekeket, akiket, ha ilyenek lennének az életben, Isten átkának kellene tekintenünk. És ezt merik ezek az iszonyú dilettánsok bemutatni, mint korunk művészetét..." Fölvetette – ó, menynyiszer vetették ezt föl azelőtt és azóta is! – a nyolcéves gyermek színvonalát, a „mázolmányokat és pacázmányokat" (Schmierereien und Kleckserеien), és azt a közhelyes kérdést, hogy vajon ezek a művészek „valóban" így látják-e a világot. Hogy kék a mező, zöld az ég és a felhők kénsárgák. Ha így van, és szembajuk örökletes, akkor – tette hozzá, az embertenyésztő és rostáló eugenika fenyegetését is megpendítve – a birodalmi belügyminisztériumnak kell velük foglalkozni, hogy legalább a továbbörökítést megakadályozzák. „Ha azonban ők maguk sem hisznek e benyomások valóságában, és a nemzetet más okokból terhelik ezzel a humbuggal, akkor ügyük a büntetőjogra tartozik." „Elviselhetetlen az olyan művészet, amely nem számíthat a nép egészséges széles tömegeinek legörömtelibb

és legbensőbb egyetértésére, hanem csak – részben érdekelt, részben blazírt – kis klikkekre támaszkodik. Mert ahelyett, hogy örömmel támogatná a nép egészséges, biztonságos ösztönű érzéseit, megpróbálja összezavarni azokat."

Végül a kiállítás sorsfordító jelentőségét a következőképpen jellemezte: „... megnyitásával megkezdődött az a folyamat, amely véget vet a német művészet elbolondításának és ezzel népünk kulturális megsemmisítésének. Mostantól kérlelhetetlen tisztogatást folytatunk a kulturális bomlasztás ellen, annak legutolsó elemeiig."[7] Ez nem pusztán hangzatos alkalmi fenyegetődzés volt, hanem megmutatta azt az elementáris jelentőséget, amelyet a vezér és kancellár egy sajátos művészetvallás jegyében a képzőművészet stiláris problémáinak tulajdonított. (10. kép.)

10. kép: Hermann Göring, Adolf Hitler és Joseph Goebbels a Nagy német művészeti kiállításon.

Az az ízlés, ami e beszédben megjelent, érveiben nem, csak vezéri pozíciójában, és ebből következő vészjósló retorikus és gyakorlati lehetőségeiben, valamint szélsőséges jelentőség-tulajdonításában tért el a militánsan konzervatív és

7 Hitlers Rede zur Eröffnung der »Großen Deutschen Kunstausstellung« im Haus der Kunst, München. *Völkischer Beobachter*, 19. Juli 1937. Domarus, 1962. 705–710. https://ghdi.ghi-dc.org/sub_document.cfm?document_id=1577

tradicionalista polgári ízléstől, amely már egy nemzedékkel korábban is minden vonatkozásában megmutatkozott. Jelen volt benne a modern *irracionalizálása*, érthetetlennek nyilvánítása, valamint *moralizálása*, erkölcsi igényeknek való megfeleltetni akarása. Fontos erkölcsi vádja volt, hogy a degeneráltak a szépség helyett a rútat keresik, különösen erős hangsúllyal az emberi testre, amely mögött ott állt a férfi férfiasságának és a nő nőiességének eszménye, s megcsúfolásának bűntette.

A város züllöttségével szemben a vidék erkölcsi tisztaságát idealizálták. Jelen volt az a szemlélet, hogy a művészeti újítások kizárják magukat a művészet területéről, s az a mély meggyőződés, hogy a modern, illetve avantgárd művészet nem lehetséges, hogy *ilyen művészet nincs*. Jelen volt az öreg Goethétől származó gondolat, hogy *vannak beteg művészi irányok*. A 19. század második felének szcientizmusa, biologizmusa, ideg- és elmegyógyászata meg is akarta pontosan határozni e betegség kóroktanát. S jelen voltak a felháborodás jól ismert közhelyei a modernizmus *infantilizmusáról*. Még az a kritika sem hiányzott, hogy a modernizmus voltaképpen *primitivizmus* – visszatérés a történelem előtti barlangrajzok ügyefogyott jeleihez.[8]

8 Korábban hasonló érvkészletű, bár jóval lucidusabb kritikát gyakorolt a Hitlernél egy nemzedékkel idősebb Theodore Roosevelt volt amerikai elnök az 1913-as, művészettörténeti mérföldkövet jelentő New York-i Armory Show-ról, magánemberként, bírálatai címében is hangsúlyozva laikus voltát. (A kiállítók fantasztikus listáját lásd https://hu.wikipedia.org/wiki/Az_Armory_Show-n_ki%C3%A1ll%C3%ADt%C3%B3_m%C5%B1v%C3%A9szek_list%C3%A1ja) Az európai modernistákat extrémistáknak, extravagánsoknak nevezte. Monet-t, Cézanne-t, Whistlert, Puvis de Chavanne-t, Odilon Redont értékelte, de az utána következők műveit a degenerálódás ('retrogression') jelének látta. A kubistákról azt írta, hogy „az emberek nevezhetik magukat kubistáknak, vagy oktogonistáknak, vagy parallelepipedonistáknak, vagy az Egyenlőszárú háromszög lovagjainak, vagy a Koszinusz-testvérület tagjainak, hiszen ha arra vágynak, hogy valami komolyat és állandót fejezzenek ki, az egyik fogalom éppoly ostoba, mint a másik". Wilhelm Lehmbruck *Térdelő nő* című szobrát (11. kép) alaposan helybenhagyta. Ez a szobor a *Degenerált művészet* kiállításnak is parádés darabja lett huszonnégy évvel később. Az emberi arányok eltorzítása a kőkorszaki művészetre emlékeztette. Akkoriban – mondta – ez művészeti haladás volt, „de negyvenezer évvel később... egyedül a degeneráció kényeskedő pózát jelenti". Kárhoztatta a nőalak „deformált medencéjét" és „sípcsontjának zsiráf-szerű hosszát". Lásd Roosevelt, Theodor: A Layman's Views of an Art Exhibition. *The Outlook*, March 22, 1913, http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/armory_show/critical_responses/roosevelt.htm V.ö. Levine, Stephen L.: „Forces Which Cannot Be Ignored". Theodore Roosevelt's Reaction to European Modernism. *Revue française d'études américaines*, 116, 2008/2. 5–19., https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2008-2-page-5.htm

11. kép: Wilhelm Lehmbruck (1881–1919): Térdelő nő. 1918.

A modernizmus morális kritikája a polgári élet önszabályozásával függött össze. George L. Mosse a polgári tekintélyről, a respektabilitásról, a szenvedélyek ellenőrzésének gyakorlatáról szólva bemutatta, hogy ezt botrányosan provokálta a modernizmus. Az eszmény a testek kontrollált, érzékiség nélküli szépsége volt, amelynek mintája a görög antikvitás, vagy még inkább a neoklasszicizmus.[9] Nem erotizálta az emberi testet; fedetlenül ábrázolta a hímvesszőt, melyet a szocialista realizmus monumentális szobrászata drapériával leplezett. Másfelől a pepecselő, anekdotikus naturalizmus még úgynevezett pikáns témái is messze álltak az érzékiségtől.

A modern művészet *traumatizálásának* szisztematikus megalapozója a neves cionista orvos, Max Nordau volt, akinek 1892-ben jelent meg kétkötetes nagy leszámolása az egész modernizmussal, az *Entartung*. Ő is erkölcsi feltételt szabott az esztétikumnak: „a szépség a helyzetnek megfelelő erény, és az erény szépség a tevékenységben",[10] de a modernek (a romantikából kiindulva a preraffaelita festők, a szimbolista költők, a tolsztojizmus, a Wagner-kultusz, Ibsen, Nietzsche, Zola stb.) morális inszániáját is tünetnek fogta fel, amelyet a Charcot-ra, Lombrosóra és másokra támaszkodó ideg- és elmegyógyászat tud leírni. A kór neve elfajulás, hisztéria. Az értelem és elmebaj határa, emotivitás, túlzott érzékenység és érzelmesség. Szellemi erőtlenség és bátortalanság, amely pesszimizmushoz vezet. A dolgok végső értelmének mániákus keresése. Miszticizmus, vallási téveszmék. Testi degeneráció (például Mallarmé hegyes fülei!),

9 V.ö. Mosse, George L.: Schönheit ohne Sinnlichkeit. Die Ausstellung „Entartete Kunst". In: Barron, Stephanie (Hrsg.): *Entartete Kunst.* München: Hirmer, 1992. 25–32.
10 Nordau, Max: *Entartung.* Berlin: Carl Duncker, 1893[2]. Bd. II. 153.

általános gyengeelméjűség. Ez a gondolatmenet volt az egyik fő jellemzője az *Entartung* kiállításnak – az antiszemitizmussal kiegészülve, amely Nordaunál még maga is a degeneráció része (Wagnernél).[11] Többször hasonlították össze elmebetegek képzőművészeti tevékenységével a modernekét (például Paul Kleet [12. kép]), persze az ápolt javára),[12] illetve idióták fényképével a művészek emberábrázolását.

12. kép: Paul Klee (1879–1941): Szent, belső fénnyel. 1921.

Hitler, akire nyilvánvalóan hatott Nordau, a *Mein Kampf*ban (1924) is használta az 'Entartung' kifejezést, s azt írta (erős egyetértésben a kor jobboldali konzervatív és völkisch kultúrkritikusaival), hogy „hatvan évvel ezelőtt egyszerűen lehetetlen lett volna az úgynevezett dadaista »élményekből« álló kiállítás, és a szervezők, akik ma művészeti szövetségeket elnökölnek, őrültek házába kerültek volna".[13] Az ízlésítélet indulata, amely megmutatkozott az 1937-es megnyitóban, már tizenhárom évvel korábban jelen volt.

11 Ha történelmi hatásától eltekintve nézzük Nordau művét, akkor az – tudva-tudatlanul – a hegeli gondolatnak, a művészet végének egy variációját kombinálja a korszak szcientizmusával. „A művészet már nem adja meg a szellemi szükségleteknek azt a kielégülést, amelyet régebbi korok benne kerestek és csakis benne találtak meg" – mondta Hegel *(Esztétikai előadások*. Budapest: Akadémiai, 1952. I. 12. Fordította: Zoltai Dénes). Nordau meggyőződése volt, hogy a tudomány tölti be azt a szükségletet, amelyet korábban a művészet, s voltaképpen a művészet ezzel ellentétes, világmagyarázó igényét nevezte Entartungnak.

12 Klee *Szent, belső fénnyel* című 1921-es litográfiája mellett publikálták egy skizofrén beteg képét, állítván, hogy az „még mindig emberszerűbb, mint Paul Klee tákolmánya". *Entartete „Kunst" - Ausstellungsführer* 25. Fakszimiléjét lásd Barron, 1992. 283.

13 Adolf Hitler: *Mein Kampf. Eine kritische Edition*. Hartmann, Christian – Vordermayer, Thomas – Plöckinger, Othmar – Töppel, Roman (Hrsg.) München – Berlin, Institut für Zeitgeschichte, 2016. Bd. I. 10. Kapitel. „Ursachen des Zusammenbruches" (Az összeomlás okai) 677. [273. Az 1. kiadás oldalszáma.]

A modern művészet *nullifikálása*, azaz megsemmisítése, érvénytelenítése azt állítja, hogy ilyen művészet, ilyen műalkotások nem lehetségesek, hogy ez nem művészet. S ami a múltat illeti, állításuk igaz is, hiszen alapvető újítások eredményei, melyek korábban valóban nem voltak lehetségesek. Ezért *ab ovo* elutasításuk jellegzetesen radikális konzervatív álláspont, amely a művészet történetét retrospektíve egyirányúvá teszi, s igen kevés lehetőséget lát az innovációra, s azt is legföljebb a természet utánzásának tökéletesítése tekintetében. A német kultúra Winckelmann óta kitüntetett rokonságot érzett az ógöröggel; már Schiller is grékomániáról beszélt. A Német Művészet Házát, a náci korszak első monumentális épületét a művészet templomaként görög templommá stilizálták, mint a 19. században számtalan múzeumépületet. A másik oldalon a követhető hagyomány a wilhelmiánus Németország akadémizmusa, realizmusa, zsáner-, azaz mindennapi jelenetfestészete, idillje volt, erősen naturalista történetmondással, anekdotikus jellemzéssel.

Végül a modern művészet *infantilizálása*, *primitivizálása*, *egzotizálása*, *prehistorizálása* olyan segédkonstrukciók, amelyek a modernizmust nem őrült, beteges, értelmetlen újításai miatt vetik ki a művészetből, hanem éppen fordítva, kezdetlegességük, meghaladottságuk miatt. Elég utalni az „ilyet az én hároméves gyerekem is tud!", vagy az „ősemberi/vademberi kriksz-krakszok"-típusú közhelyes kifakadásokra.

Kérdés, mi volt a *nem* degenerált művészet, ahogyan az megjelent a Nagy Német Képzőművészeti Kiállításon 1937-ben, majd a következő években? A politikai tartalom és direkt politikai cél nem volt első rangú elvárás. A nemzeti szocialista művészetről szóló képeskönyvek szükségképp sűrítenek, tematizálnak és válogatnak, s ezért torzítanak is. *Az egész náci művészeti világ szeme előtt a két egymást tagadó kiállítás lebegett*, úgy is, mint ízlésnorma, és úgy is, mint az állami elfogadás, illetve elutasítás mércéje. Ami nem volt degenerált, azaz hagyományos naturalista volt, már ezzel belépőt kapott – feltéve, ha alkotója megfelelően született – a támogatott művészetbe. Nem volt olyan tartalmi, könnyen átlátható, direkt propagandisztikus kívánalom, mint hasonló időben a Szovjetunióban. Teremről teremre járva sokszor csak régimódi, hangulatos állatképekkel, kedélyes népi jelenetekkel – a kocsmai törzsasztalnál, a családi vacsoraasztalnál –, falusi templomokkal, óbajor várkastéllyal, tengeri tájakkal, portrékkal és portrébüsztökkel, mitológiai jelenetekkel, parasztcsaládi idillekkel (13. kép) és más hagyományos témákkal találkozhattak a látogatók. Igaz, a monumentális megrendelések itt nem kaphattak helyet, de mégis figyelemre méltó adat, hogy kifejezetten

nemzeti szocialista témájú mű 31 volt az 556 művész 884 munkájából álló kiállításon.[14]

Ugyanakkor a természethűség elengedhetetlen formai feltétel volt, a népélet hagyományos ábrázolása pedig a legszívesebben látott téma. Mint említettem, a 19. századi német festészet volt a követendő minta, amelyet már a 20. század elején nacionalista öntudattal szembeállítottak a francia impresszionizmussal. Hitler ízlése volt a mérték, aki gyűjtőként és nagyvonalú állami mecénásként is működött.[15] Ahogy a plasztikában a heroikus naturalizmust kedvelte (Arno Breker, Josef Thorak), a piktúrában a naturalista zsánerképet és portrét, illetve aktot (az említett Adolf Zieglert, továbbá Sepp Hilzt, Thomas Baumgartnert, Julius Paul Junghannst, Adolf Wisselt, és más elfelejtett festőket).

13. kép: Fritz Fröhlich (1910–2001): Felsőausztriai parasztcsalád. 1936–1937.

14 Ez a szám a háború következtében – ha a katonai témájú képeket is beszámítjuk – megnégyszereződött, majd 1944-ben erősen visszaesett. V.ö. GDK Research – research platform for images of the Great German Art Exhibitions 1937–1944 in Munich. https://www.gdk-research.de/db/apsisa.dll/ete

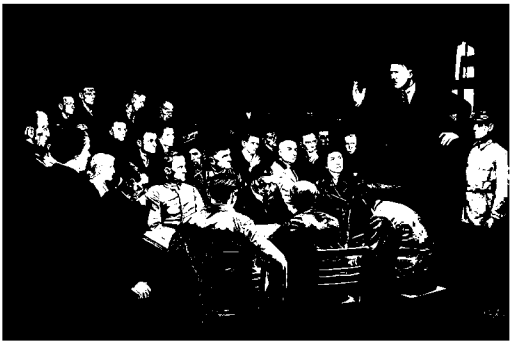
15 Hitler asztali beszélgetéseinek följegyzője, Henry Picker a következő névsort állította össze a Führer kedvenc festőiből: Rudolf von Alt, Carl Blechen, Arnold Böcklin, Heinrich Bürkel, Franz von Defregger, Anselm Feuerbach, Caspar David Friedrich, Eduard Grützner, Wilhelm Leibl, Hans Makart, Adolf von Menzel, Carl Theodor von Piloty, Carl Rottmann, Moritz von Schwind, Carl Spitzweg, Ferdinand Georg Waldmüller, Heinrich von Zügel. Idézi Schwarz, Birgit: *Geniewahn. Hitler und die Kunst.* Wien: Böhlau, 2000. 34. Grützner Defreggerrel és a náluk egy nemzedékkel idősebb Spitzweggel – akit Hitler lelkesen gyűjtött – divatos müncheni zsánerfestő triász volt a 19. század második felében. Erről írta Ernst Bloch, amikor összehasonlította az *Entartete Kunst* és a *Große Deutsche Kunstausstellung* művészeit, hogy „milyen otthonosan hatnak... Grützner, Defregger és az újonnan létrejött tisztaszoba céllövöldei figurái... A valóságos német művészet minden egyes képe alatt ott a plakát a felirattal: »A dolgozó német nép adógarasaiból fizetve«. Ám a giccs temploma önmagában kétmillió márkába került, a Defregger kontra Cézanne csatát jelentős eszközök bevetésével megnyerték." Bloch, Ernst: Szemfényvesztők ünnepe az akasztófa tövében (1937). In: Uő: *Korunk öröksége.* (Fordította: Bendl Júlia.) Budapest: Gondolat, 1989. 87.

Az akadémikus heroizmus és a naturalista idill volt tehát az elvárt irány. Mind a heroikus – fenséges – férfiakt, mind az idillikus – szép – női akt a maga aszexualitásában, mind a realisztikus zsánerkép, tájkép, portré igénye mögött fölsejlett a tiszta, azaz a történelmi-társadalmi élettel szembeállított természet vágya, amely az ideologikus átértelmezésben a németség, a nordikus faj, a vér és rög tisztaságát követelte meg mind a témákat, mind a naturalista ábrázolásmódot, mind pedig az alkotók vérét, azaz származását tekintve. Maguk a művek azonban – létrehozóik keresztlevelével ellentétben – kevéssé tükrözték ezeket a tartalmakat. Szépség-kereső idilli voltukban, egy előző korszak magasművészetének szellemtelen utánzásában, korszerűtlenségükben egyszerűen csak giccseknek voltak minősíthetők.[16]

A természet idealizálása a nemzeti szocialista ideológia külső-tartalmi súlytöbblete nélkül is, már a 19. század népélet-, állat-, tájfestő kismestereinek korrekt művészetében közelített a giccshez, vagy könnyen átértelmeződhetett azzá, de a harmincas évek zsánerfestészetével szemben még az a kérdés is gyakran föltehető: vajon mitől tudjuk, hogy nem egy-két emberöltővel korábban festették?

16 Ez nem jelenti azt, hogy a kifejezetten ideologikus-politikai giccsnek ne lett volna helye a nemzeti szocializmus művészetében. Az 1937-es, első Nagy Német Művészeti Kiállítás tizenhét Hitlert ábrázoló műve között szerepelt Hubert Lanzinger *Zászlóvivő*je (14. kép) és Hermann Otto Hoyer *Kezdetben volt az Ige* (15. kép) című festménye. A híres első kép háromnegyedes alakban, bal profilból, fehér háttérrel ábrázolja tárgyát, aki fekete lovon ül lovagi vértben és horogkeresztes zászlót tart a kezében. A szoborszerűség, a lovas-páncélos történelmi stilizáció, a szűk kivágat, amely a fanatikus hősre és vezérre összpontosít, és a lóból szinte alig enged láttatni valamit, az uralkodói és hadvezéri lovasszobrok hagyományára és döntő részletére utal, például a *Bambergi lovas*ra, az arc marconaságával viszont a *Colleoni*-típusra, illetve nyilvánvalóan Dürer *A lovag, a halál és az ördög* című metszetére, s mindez a Harmadik Birodalom történelmi örökségét és örök időkre szóló hatalmát propagálja. Hoyer bibliai című képe az orátort, a lélekvezetőt, a prófétát ábrázolja hangsúlyozottan mindennapi, emberi módon, amint leszáll a nép közé, és egy alkalmi dobogóra állva beszédet tart egyelőre még csak néhány tucatnyi hívének. Realista megformálásában meglepő hasonlóságot mutat a szónok Lenint és Sztálint ábrázoló egykorú szovjet festményekkel. Állításom továbbá azt sem jelenti, hogy csupa giccsőr működött volna a náci birodalomban, noha az elvárt irány annak kedvezett. Mégis lehettek nem értéktelen művészek, akiket a háború utáni antifasiszta konszenzus iktatott ki az emlékezetből (például Werner Peiner [16. kép] és Adolf Wissel, [17. kép]), mások – különböző okokból – megmaradtak (például Arno Breker és Fritz Koelle), s van egy művész, Emil Nolde, aki noha mindvégig meggyőződéses és rosszindulatú náci volt, éppen az *Entartete Kunst* kiállításon játszott szerepe miatt ([18. kép], ahol a kiállított művek tekintetében aranyérmes Schmidt-Rottluff [51] és a bronzérmes Kirchner [30] között állt 31 munkájával) méltó helyén szerepel a 20. század nagy festői között. Egy magyar nácibarát, utóbb nyilas művészettörténész 1941-ben találkozott Noldéval, s rögzítette az ő feltétlen nemzeti szocialista elkötelezettségét a degenerált címke és a súlyos alkotói eltiltás ellenére. Vö. Balás-Piry László: *Hitler művészei*. Budapest: Stádium Sajtóvállalat, é.n. [1941]. 15.

14. kép: Hubert Lanzinger (1880–1950): A zászlóvivő. 1934-1936.



15. kép: Hermann Otto Hoyer (1893–1966): Kezdetben volt az ige. 1937.

16. kép: Werner Peiner (1897–1984): A német föld. 1933.

17. kép: Adolf Wissel (1894–1973): Kalenbergi parasztcsalád. 1939.

18. kép: Emil Nolde (1867–1956): Utolsó vacsora. 1909.

Mélyi József[1]

HOSSZÚ ÁRNYÉKOK

Az „elfajzott művészet" utóélete

Az elmúlt néhány évben, elsősorban német és osztrák kutatók, a második világháború utáni évtized művészetelméleti tanulmányait és vitáit újraelemezve többször hivatkoztak a német történész, Hans Mommsen fordulatára, a weimari köztársaság hosszú árnyékára.[2] Mommsen úgy vélte, hogy a háború utáni német szellemi életben a húszas évek végének, illetve a harmincas évek legelejének gondolatmintázatai tértek vissza, s ennek elsődleges oka a történeti kontinuitás megteremtésének, illetve helyreállításának szándéka volt. Korunk történészei a negyvenes-ötvenes évek vizsgálata során természetesen többféle kontinuitásteremtő szándékkal, illetve még több „hosszú árnyékkal" szembesültek, köztük is a legsötétebbel és legtávolabbra elnyúlóval: a náci múlttéval. Az alábbiakban olyan történelmi árnyékok egyes árnyalataira szeretnék rávilágítani, amelyek a német vagy az osztrák művészettörténet mellett magyar összefüggésekkel is rendelkezhetnek.

Különös fénytörésbe került szinte valamennyi, a modern művészet 1945 utáni európai harcait keretező, korábban csaknem megingathatatlannak látszó – és a modernizmus kontinuitását megalapozó – történeti konstrukció azokkal a 2020-ban, illetve a következő évben nyilvánosságra került tényekkel, melyek szerint Werner Haftmann, az absztrakt művészet apostola, a kasseli documenta szellemi atyja nemcsak hogy SA-tag és náci párttag volt, de Olaszországban 1944-ben partizánok üldözésében is részt vett.[3]

---

1 Mélyi József művészettörténész, egyetemi docens, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Képzőművészet-elmélet Tanszék.

2 Lásd Mommsen, Hans: Der lange Schatten der untergehenden Republik. Zur Kontinuität politischer Denkhaltungen von der späten Weimarer zur frühen Bundesrepublik. In: Niethammer, Lutz (Hrsg.): *Nationalsozialismus und die deutsche Gesellschaft*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1991. 382.

3 Rauterberg, Hanno: Hüter des falschen Friedens. *Die Zeit*, 6. Februar 2020.; Bude, Heinz – Wieland, Karin: Kompromisslos und gewaltbereit. *Die Zeit*, 10. März 2021.

A személyes élettörténet átértékelése, vagy az egykor papírra vetett művészettörténeti elképzelések újragondolása mellett a legkülönösebb helyzet abból adódott, hogy mindezzel a háború utáni német művészeti élet mára szinte kőbe vésett módon ellentétes pólusokra helyezett két szereplője, Hans Sedlmayr és Werner Haftmann között és mögött a háttér elmosódott; a két művészettörténész múltjában egyaránt ott húzódik a náci szál. S hiányként is ott lebeg minden újraértékelt gondolat mögött a nácik által újraértelmezett fogalom, az „elfajzott művészet", amelyet a háború után Sedlmayr – a múltjára tekintettel – nem használhatott, Haftmann pedig csak az ellentételezés, a jóvátétel összefüggésében alkalmazott. Az „elfajzott művészet" bizonyos értelemben nemcsak hosszú árnyék, de kísértet is volt ekkoriban – nem véletlen, hogy a kérdés hantológiai megközelítésére is akadt az elmúlt években példa[4] –, kísértet, amely már ott rejtőzött valamennyi háború utáni vita és kiállítási elképzelés mögött.

Közvetlenül a második világháború után Németország szellemi életében az „elfajzott művészet" gondolata olyan árnyékként lebegett, amely mögött már nem volt jelen az árnyékot vető tárgy: egyrészt a fogalom azonnal tabuvá vált, másrészt pedig az egykor a nácik által pellengérre állított és gúny tárgyát képező modernista alkotások teljesen eltűntek a közgyűjteményekből. A modern művészet első kiállításainak céljai között rögtön megjelent a kontinuitás helyreállításának, illetve az „elfajzott művészet" kiállítások ellenpontozásának szándéka.[5]

Az első átfogó igényű tárlatot, az *Erste Allgemeine Deutsche Kunstausstellung*ot (Első Általános Német Művészeti Kiállítás) Drezdában rendezték meg 1946-ban. A szervezők számára gondot nem csupán a hiányos infrastruktúra és a politikai helyzetből fakadó akadályok tömege okozott, hanem mindenekelőtt az a tény, hogy a modern műalkotások megtalálásához, egyes alkotók felkutatásához csupán a régi szakembereken keresztül vezetett az út. Paradox módon a legfontosabb segítség az a Hildebrand Gurlitt volt, aki a harmincas évek végétől a Führermuseum számára gyűjtött anyagokat, illetve részt vett az *Elfajzott művészet* kiállításokon bemutatott művek külföldi eladásában. A háború után ő és társai

4 Buurman, Nanne: *Northern Gothic: Werner Haftmann's German Lessons, or A Ghost (Hi) Story of Abstraction*. documenta studies, 11., December 2020.; Buurman, Nanne: Documenta's Chronopolitics of the Contemporary, or Un/Curating Nazi Continuities in Werner Haftmann's Historiographic Practice. In: Vest Hansen, Malene – Handberg, Kristian (eds.): *Curating the Contemporary in the Art Museum*. London: Routledge, 2023. 184–199.

5 A kiállítások összefoglaló elemzését lásd Papenbrock, Martin: „Entartete Kunst" – Exilkunst – Widerstandskunst. In: *Schriften der Guernica-Gesellschaft* 3., Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 1996.

rendelkeztek azokkal a kapcsolatokkal és ismeretekkel, amelyek lehetővé tették egy összefoglaló modern kiállítás megrendezését.[6]

Az első nagyobb művészeti vitákra, amelyekben a kiindulópontot a közelmúlt jelentette, a negyvenes évek második felében került sor. Ezek során a modern művészet megítélésével kapcsolatban két pólus alakult ki. Az egyik oldalon a legfontosabb pozíciót a modern művészet és az absztrakció védelmében a nácik által az *Elfajzott művészet* kiállításokon is szerepeltetett festő, Willi Baumeister foglalta el, akinek 1947-ben jelent meg *Az ismeretlen a művészetben* című könyve.[7] A másik oldalon a bécsi egyetem egykori tanszékvezetője, Hans Sedlmayr állt, akinek 1945-ben náci múltja miatt kellett búcsúznia katedrájától. Sedlmayr 1948-ban jelentette meg fő művét, *A közép elvesztését*,[8] amely sok tekintetben a náci kultúrpolitikai, illetve modernizmusellenes kultúrkritikai koncepciók vékonyan becsomagolt folytatását jelentette. A szerző akkoriban nem volt egyedül modernizmusellenes kirohanásaival: hasonló eszmefuttatás jelent meg az egykori dadaista művész, Rudolf Schlichter *A művészet kalandja* című 1949-es művében is.[9]

A képzőművészeti viták abban az időben a német kulturális élet legfontosabb eseményei közé tartoztak; közülük is kiemelkedett az *Első darmstadti beszélgetés*[10] 1950-ben, amelynek fókuszában a kor emberképe, illetve egy új emberkép megteremtésének lehetősége állt. A domináns képzőművészeti formanyelv Nyugat-Európában ebben az időben már az absztrakció volt, s a beszélgetések a figurativitás és az absztrakció ellentétpárjából kiindulva próbálták megtalálni az új harmónia körvonalait. (Tulajdonképpen Adorno volt a szimpózium résztvevői közül, aki ezzel a céllal nem értett egyet. Véleménye szerint a művészetnek nem lehet feladata a harmónia látszatának erősítése, mert épp a diszharmónia tudja a kétségtelen szakadást és a kultúra csődjét megjeleníteni.[11]) A legtöbben a megoldást

6 Lásd Kreis, Natalie: Neubeginn mit Altlasten. *Deutschlandfunk Kultur*, 20. April 2022. https://www.deutschlandfunkkultur.de/ns-vergangenheit-und-moderne-die-westdeutsche-kunstszene-nach-100.html

7 Baumeister, Willi: *Das Unbekannte in der Kunst*. Stuttgart: C. E. *Schwab*, 1947. (A főszövegben a következőkben is a német könyvek magyarra fordított címét adom meg.)

8 Sedlmayr, Hans: *Verlust der Mitte*. Salzburg: Otto Müller, 1948.

9 Schlichter, Rudolf: *Das Abenteuer der Kunst*. Stuttgart – Hamburg – Baden-Baden: Rowohlt, 1949.

10 A *Darmstadti beszélgetések* (Darmstädter Gespräche) 1950 és 1975 között megrendezett szimpóziumok voltak.

11 Bude, Heinz – Wieland, Karin: Lebenslange Flucht nach vorn. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10. Februar 2022.

abban látták, ha ott veszik fel ismét a fonalat, ahol az a weimari köztársaság végével elveszett.[12]

Az új művészet univerzális alapját így csakis az absztrakció adhatná: az absztrakció mint nemzetközi világjobbító, kozmopolita nyelv, az a nyelv, amelyet a nácik ellehetetleníteni és megbélyegezni próbáltak. A háború után az absztrakció elképzelése tulajdonképpen automatikusan kapcsolódott össze az antifasizmussal, s a modern művészet a demokratizálás, vagy a szövetséges hatalmak és személyes kulturális közvetítőik – elsősorban az amerikaiak – által támogatott és szorgalmazott átnevelés, a *reeducation* eszköze lehetett. Mindezeknek a gondolatoknak a csírái már a negyvenes évek elején felbukkantak az Egyesült Államokban, s 1945 körül már az amerikai külügyminisztérium programjába is beépültek.[13] 1950 körül, főleg amerikai hatásra – ugyancsak a tervszerű átnevelés részeként – az NSZK-ban is kialakult az állami művészettámogatás új rendszere; 1951-ben megalapították a *Bundesverband der deutschen Industrie* (BDI) szervezetét, amely már célzottan támogatta az absztrakt művészetet.

A modernizmusról, az absztrakcióról folyó viták nem csitultak az ötvenes évek elején sem. Miközben *A közép elvesztése* 1953-ig már hat kiadást élt meg Ausztriában, a másik póluson ugyanebben az évben jelent meg Werner Haftmann könyve, a *Német absztrakt festők;*[14] 1954-ben pedig nagy összefoglaló munkája, *A XX. század festészete.*[15] Ez utóbbi alkotta azután az 1955-ben megrendezett első kasseli documenta törzsanyagát. Az ötvenes évek közepére úgy tűnt, hogy a modernizmus, illetve az absztrakció intézményesült, s a Kasselben látványos formát öltött jóvátétellel Nyugat-Németországnak sikerült visszairatkoznia a kultúrnemzetek sorába.

Tulajdonképpen erre a hosszú ideig zavartalannak tűnő képre vetült rá az elmúlt néhány évben a náci múlt árnyéka. Kiderült ugyanis a kutatásokból, hogy a documenta 1955-ös rendezői csapatából 21 emberből 10 volt valaha a náci párt, az SS vagy az SA tagja. S kiderült az is, hogy tulajdonképpen lehetséges a korábbiaktól eltérő módon, új szempontok szerint is szemlélni a kasseli kiállítás Werner Haftmann-féle alapjait. Többen például felrótták Haftmannak és társainak, hogy az első három documentán nem állítottak ki zsidó származású művészeket. Hogy

12 Lásd Dengler, Steffen: *Die Kunst der Freiheit? Die westdeutsche Malerei im Kalten Krieg und im wiedervereinigten Deutschland.* München: Wilhelm Fink, 2010.

13 Lásd Goldstein, Cora Sol: Before the CIA: American Actions in the German Fine Arts (1946–49). *Diplomatic History*, 2005/5. 747–778.

14 Haftmann, Werner: *Deutsche abstrakte Maler.* Baden-Baden: Woldemar Klein, 1953.

15 Haftmann, Werner: *Malerei im zwanzigsten Jahrhundert.* München: Prestel, 1954.

Otto Freundlich – akinek *A nagy fej* című alkotása az *Elfajzott művészet* 1937-es müncheni kiállításához készült katalógus címlapján volt látható – első, háború utáni kiállítására csak 1960-ban kerülhetett sor. Hogy Haftmann nagyszabású könyvében, *A 20. század festészeté*ben sem szerepelnek zsidó művészek. Hogy Haftmann nem foglalkozott több olyan művésszel, akinek a múltja összefonódott a marxizmussal, hogy a figuratív művészek, köztük Beckmann, Grosz vagy Dix háttérbe szorultak, miközben a szintén náci múlttal rendelkező Emil Nolde kiemelt szerephez jutott. Hogy a politikai iránymutatások nyomán általánosan elfogadott absztrakció mellett más irányzatok kiíródtak a kánonból.

Haftmann korábbi műveinek elemzéséből – többek között az 1934-ben, 22 éves korában írt, szobrászatról szóló tanulmányából[16] – kiindulva az absztrakcióval kapcsolatos elképzeléseit többen is a nemzeti identitás formálásának gondolatához, a „*német* modernitás" védelmezésének vádpontjához vezették el. Ezekben a kérdésekben a vita jelenleg is zajlik. A magam részéről számos ponton nem értek egyet Haftmann általános elmarasztalásával,[17] illetve nem feltétlenül találok kapcsolatot az absztrakt művészet történelem feletti státusának megteremtésére irányuló szándékai és az élettörténet homályos foltjai között. Így most elsősorban nem a bírálatnak ezt a vonalát kívánom folytatni, hanem két írás hátterének rövid elemzésével kísérlek meg rámutatni azokra a hosszú árnyékokra, amelyek a két, lényegileg eltérő pozícióra, Sedlmayr, illetve Haftmann gondolataira vetültek. Különböző módon ugyan, de mindkét írás magyar vonatkozásokkal rendelkezik.

Hans Sedlmayr esetében jól felismerhető, hogy honnan erednek a hosszú árnyékok. Amikor *A közép elvesztése* 1948-ban megjelent, még nem telt egy évtized sem azóta, hogy Sedlmayr a barokk építészetet tárgyalva birodalmi stílusról írt, s hogy Bécsben, a zsidó negyed helyén egy új központ építését javasolta; nevet is adott volna neki: Hitlerstadt. Már 1930-ban belépett a náci pártba; az Anschlusst követően minden tekintetben hűen a pártvonalat követte, ennek köszönhetően nevezték ki a nagyhírű bécsi egyetem tanszékvezetőjének. A második világháború után ugyan elvesztette az állását, de Martin Heideggerhez vagy Carl Schmitthez hasonlóan nem vonták felelősségre. A diákok tiltakoztak, amikor már 1951-ben megkaphatta a müncheni egyetem tanszékvezetői posztját.

16 Haftmann, Werner: Grundsätzliches über neue Bildhauerei. *Kunst der Nation*, 1934/17.

17 Haftmann részvételét a második világháborús eseményekben jelentősen árnyalja Philipp Gutbrod tanulmánya. Gutbrod, Philipp: *Stets von klarer antinazistischer Einstellung. Werner Haftmann im Dritten Reich*. https://www.academia.edu/49213181/_Stets_von_klarer_antinazistischer_Einstellung_Werner_Haftmann_im_Dritten_Reich?ri_id=2196064

Sedlmayr az 1948-as *A közép elvesztése* című könyvét[18] a konzervatív, katolikus értelmiségi pozíciójából írta, alapfogalmai azonban a náci kultúraelméletből voltak ismerősek. Véleménye szerint a felvilágosodástól, pontosabban a francia forradalomtól (amelyet „szörnyűséges katasztrófának" nevez) kezdődően a művészet folyamatosan hanyatlik, s ennek oka az istenitől való eltávolodás, azaz a középpont elvesztése; az a folyamat, ahogy az emberi autonómia javára eltörlődik az isteni autoritás. Sedlmayr elképzelésében a művészet ad ideális formát a társadalom testének, ha pedig ebben a testben tisztátalanság mutatkozik, akkor az esztétikai hanyatlás és a társadalmi korhadás jelei erősödnek. Ebben az összefüggésben a 19. századi mintázatokat követve a modern technikát, az iparosodott, városiasodott és elembertelenedett világot állítja szembe a tradícióval, amelynek körülírása sok tekintetben párhuzamba állítható a fasiszta vér és rög elképzelésével. Sedlmayr szemben áll a kapitalizmussal, amely szétzúzza a tradíciókat, és a szocializmussal, amely az arctalan tömeget emeli hatalomba.

Sedlmayr úgy írja le Európát, mint ahol a szekularizáció és a társadalmi emancipáció nyomán az elmúlt évszázadokban folyamatosan csökevényesedett a társadalom teste. Valamennyi nemzet tagjai elvesztették belső faji karakterüket és „amorf masszává" váltak. A faji ösztön összeomlásával a nemzeti gyökereit elvesztő ember differenciálatlan tömeggé válik, ami pszichikai degenerálódással és fizikai torzulásokkal jár: Európa átadja magát a primitívek és a gyermekek, az őrültek és a bűnözők lelkületének – ez a gondolatmenet a szélsőjobboldal készletében a 19. századtól kezdve egészen máig követhető.

Sedlmayr gondolatai a beteg lélek, a beteg művészet és a beteg társadalom összefüggésének felrajzolásával jól láthatóan az elfajzott művészet fogalmának megteremtőjéhez, Max Nordauhoz is visszavezethetők. A történelem és a művészettörténet ezek szerint pszichológiai, orvosi fogalmakkal megragadható, s a gyógyító ugyanúgy foglalkozhat a kultúra „betegségével", ahogy az egyén betegségével teszi.[19] Ebben az összefüggésrendszerben az egyes műalkotás egyfajta organizmusként jelenik meg, s *A közép elvesztése* ebből az egyes műből kiindulva tart a nagyobb organikus analógiák felé; így jut el a nyugati civilizáció őrületének diagnózisáig. A társadalmat – amelynek kohézióját a szerző szerint a faj, formáját a művészet adja meg – a műalkotáshoz hasonlóan Sedlmayr szintén

18 A mű kritikai összefoglalásában elsősorban az alábbi tanulmányra támaszkodtam: Silveri, Rachel – Stark, Trevor: „The Chaos of Total Decay": Sedlmayr's Diagnosis. *Selva – A Journal of the History of Art*, 2020/2. 32–50.

19 Nordaunak ez a felfogása elsősorban Cesare Lombroso elképzeléseihez vezethető vissza.

organizmusként fogja fel, amelyben isteni lélegzet működik. Ezek a gondolatai már megtalálhatók az 1936–37-es tanévben az osztrák művészetről tartott előadásaiban is.

Sedlmayr azonban Nordauval – illetve Oswald Spenglerrel – szemben hisz abban, hogy a kozmikus hierarchia helyreállítható, hogy a művészetvallás megválthatja a művészetet, s ebből következhet majd minden emberi hierarchia helyreállítása is. A kultúra feladata, hogy koherens formát adjon az eleve elrendelt és hierarchiába rendezett identitáselemeknek, a művészettörténész feladata pedig küzdeni a „transzhumán", „primitivista" világrend ellen, védeni a művészetet, az organikus emberi értékek tárházát az anorganikussal szemben.

Ezek után elsőre meglepőnek tekinthetnénk, hogy 1960-ban a Gondolat Kiadónál megjelenhetett Sedlmayr 1955-ös könyve, a *Modern művészet forradalma*[20] rövidített változata, *A modern művészet bálványai.*[21] Sedlmayr alapgondolatai *A közép elvesztése*hez képest nem igazán változtak, legfeljebb a csomagolás; az utolsó oldalakig a modern művészet kifejezés mindenütt idézőjelben szerepel. Szerdahelyi István így írt a könyvről: „Egyrészt megmutatja a magyar közönségnek, hogy nyugaton sem szemléli mindenki fenntartás nélkül az »izmusok« reklámhadjárattal propagált diadalútját, másrészt pedig nézeteivel tagadásra, vagy igenlésre, de mindenesetre a probléma rendszeres vizsgálatára ösztönzi az esztétika magyar művelőit."[22]

Hasonló hangnemben bírálta, illetve erősítette meg könyvismertetőiben a sedlmayri gondolatmenetet Perneczky Géza,[23] illetve Aradi Nóra.[24] A kötet kiadásának célja a csomagolás ellenére, és a kurtításokat összevetve nyilvánvalónak tűnik: a nyugati konzervatív gondolkodók közül Sedlmayr az, aki a magyar olvasók számára bizonyíthatja, hogy az absztrakció, a különböző modern izmusok, különösen a szürrealizmus már a nyugati világban is átlátszó blöffnek, és idézőjeles[25] „művészetnek" tekinthető. A könyv előszavát Bortnyik Sándor írta, méghozzá saját múltját teljesen eltagadva, olyan hangnemben, mintha húsz-harminc évvel korábban nem éppen ő lett volna Magyarország par excellence modern művésze.

20 Sedlmayr, Hans: *Die Revolution der modernen Kunst.* Hamburg: Rowohlt, 1955.

21 Sedlmayr, Hans: *A modern művészet bálványai.* (Fordította: Terényi István.) Budapest: Gondolat, 1960.

22 Szerdahelyi István: A modern művészet bálványai. *Valóság*, 1961/2. 119–121.

23 Perneczky Géza: Hans Sedlmayr: A modern művészet bálványai. *Irodalomtörténet*, 1961/4. 478–480.

24 Aradi Nóra: A modern művészet bálványai. *Nagyvilág*, 1961/4. 579–583.

25 A művészet szó idézőjelbe helyezése szintén 19. századi gyökerekkel rendelkezik, a 20. században legkövetkezetesebben azonban a nácik alkalmazták.

A kiadás hátterében ott húzódott a modern irányzatokkal szemben 1957-ben megkezdett újabb harc is, hiszen az új hatalom ugyanúgy tartott a művészet politikai erejétől, mint sztálinista elődje. Mindemellett a hatvanas évek elején Sedlmayr könyve a „korszerű realizmus"[26] kialakulásának lehetőségét vetítette előre, amely Nyugaton is képes lehet túllépni az absztrakción, s így a művészet területén a két rendszer közötti konvergencia alapja lehet.[27]

Ebben az általánosabb összefüggésben is figyelemre méltó Werner Haftmann-nak az az 1958-ban a *Jahresring*ben megjelent szövege, amelynek címe *A modern művészet és „politikai" ideája.*[28] A tanulmány az 1956-os magyarországi forradalomból indul ki, amelyet összekapcsol a modern művészet elnyomásának hosszú történetével: a náci kultúrpolitikával, illetve Leninnel, Sztálinnal és Maóval. Úgy véli, hogy a különböző ideológiák ugyanazzal az eszközzel élnek: a modern művészet ellen indított nyilvános támadással, üldöztetéssel. Ennek mélypontját természetesen az 1937-ben Münchenben rendezett *Elfajzott művészet* kiállítás jelentette. Haftmann úgy véli, hogy a háború után Németországnak jóvátételben kellett részesítenie az üldözött művészeket, annak érdekében, hogy ismét szabad országként tekinthessenek rá. A *szabad* szó különösen fontos ebben a kontextusban, hiszen Haftmann szerint a szabadság a modern művészet politikai alapgondolata, s a szabadság az, amit meg kell védelmezni az újabb diktatúrákkal szemben.

A modern művészet alapfeltétele az alkotói szabadság, s ez nemcsak művészeti, hanem egyben politikai szabadságot is jelent. Haftmann, Sedlmayrhez hasonlóan szintén organikus hasonlatot használ: a szabadság olyan, mint egy mikroba, amely behatol a szellemi szövetbe, és átalakítja az ember érzelmi és intellektuális struktúráját, illetve a szellemi klímát. Sőt, a művészet képes arra, hogy a szabadság gondolatát a társadalom felé közvetítse, amely ezáltal szembehelyezkedhet a diktatórikus rendszerekkel. Haftmann az ötvenes évek folyamán azt a következtetést vonta le, hogy a Kelet és Nyugat közötti határvonalak lebomlásával, a szabadság beköszöntével létrejöhet a modern művészek politikai rendszereken átnyúló,

26 Lásd Fehér Ferenc hozzászólását a Németh Lajos által elindított absztrakció-vitához. Fehér Ferenc: Modern művészet és „természettudományos világkép". *Valóság*, 1962/1. 63–72.

27 A konvergenciaelmélet Magyarországon csak a hatvanas évek közepétől válik tanulmányok tárgyává. Ugyanakkor csírájában már a hatvanas évek elején is jelen volt különböző, művészetről szóló írásokban – természetesen mindig a szocialista rendszer, illetve a szocialista realizmus győzelmét feltételezve.

28 Haftmann, Werner: Moderne Kunst und ihre „politische" Idee. In: *Jahresring 57/58. Beiträge zur deutschen Literatur und Kunst der Gegenwart*. Stuttgart, 1958. 68–84.

fiatalokból álló közössége. Haftmann véleménye szerint a nyugati modernizmusért folyt harc lesz majd a diktatúrák elleni harc előképe – 1956-ban a forradalom leverése pedig ezt a folyamatot vetette vissza. A magyarországi események azonban mégis bizonyították már, hogy a keleti művészek lassan elszakadnak a baloldali előképektől.

A diktatúra tapasztalataival, a szovjet terror hatásával a hátuk mögött ezek a művészek a nyugati demokráciákban lelhetnének otthonra. Ott a magukkal hozott kritikus szellem segítségével megküzdenének a középszer hatalmával, a szellemi konformizmussal. Hiszen a szabadság politikai gondolata még Nyugaton sem teljesedett ki – azt ki kell még terjeszteni az individuumra. A művészet ebben a kontextusban mint individualista képződmény jelenik meg a demokratikus tömegtársadalmak nivelláló tendenciáival szemben. Haftmann hisz a romantikus művészetvallás megváltó erejében, s ezzel Kandinszkij vagy Max Beckmann a weimari köztársaság idején kialakított gondolatmeneteit folytatja.

Haftmann szerint az egységes világkultúrát, amely létrejövőben van, a 20. század elejétől a modern művészek nagyjai mozdították elő: Picasso, Matisse, Kandinszkij, Mondrian vagy Le Corbusier. Eredetileg mindannyian valamilyen regionális kultúra képviselői voltak, ebből következően a modernizmus gyökerei is a regionálisban találhatók – ezek organikus összenövéséből keletkezhetett a világkultúra víziója. A globálissá vagy univerzálissá váló modernizmusnak tehát nemzeti gyökerei vannak, amelyet összefüggésbe hoz az égtájakkal is: az északi németek vagy a mediterrán franciák művészetével. Haftmann egy nyugati dominanciájú globalizálódás jövőképe jegyében visszatér a 20-as, 30-as évek konzervatív elméleteihez. Ebben nemcsak Weimar szelleme, de Weimar árnyéka is jelen van – a sokszínűségből kialakuló egység elképzelése.[29]

Magyarországon ez a fajta elmélet, amelyben a modern művészet képviselői a globálissá váló szabadság előhírnökei lesznek, természetesen nem jelenhetett meg, két okból. Egyrészt a forradalom említése miatt, másrészt a modern művészet és a szabadság összefüggéseinek hangsúlyozása okán. Ugyanakkor Haftmann gondolatmenete, hasonlóan Sedlmayr könyvéhez, szintén felhasználható lett volna a konvergencia lehetőségének felvillantására – igaz, a másik oldal győzelmét feltételezve (s ezzel megint csak kizárva a nyilvánosságra hozatal lehetőségét). A Nyugat kultúrája ezek szerint a keleti művészek „beolvasztásával" képes

29 A mű összefoglalásában sok tekintetben támaszkodtam az alábbi tanulmányra: Drobe, Christian: Grenzen der Freiheit? Werner Haftmann und die frühen Kunstdebatten im Jahresring. *Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik* 34., 2020/2.

lehetne a megújulásra, s ily módon a művészet a keleti és a nyugati művészek számára egyszerre jelenthetné a szabadságot. A múlt hosszú árnyékai ugyan itt is rávetülnek az akkori jelenre, a jövő azonban élesen elszakad az árnyaktól – mi sem állhatna távolabb az „elfajzott művészet" gondolatától, mint Haftmann szabadságot vizionáló jövőképe.

Különösnek tűnik a mából visszatekintve, hogy Magyarországon 1958-ban, sőt még a hatvanas évek elején is használható volt az *elfajzott* kifejezés a művészetben, méghozzá egyértelműen a modern művészet megbélyegzésére. „A szocialista művészet kialakítására meglennének az előfeltételeink, az alkotás lehetősége még soha ennyire biztosított nem volt, az elfajzott extrém irányzatok sem eresszthettek gyökeret nálunk (...) – írta a *Művészet* 1961-ben.[30] Mai szemmel szintén furcsa, hogy 1949 és 1956 között a náci elfajzott művészetre a nyomtatott sajtóban egyáltalán nem található utalás (ezek az ötvenes évek legvégétől kezdenek sűrűsödni); a modern irányzatokat, köztük 1947–48 után az esztétikai, majd az egyre élesebb politikai támadások nyomán ellehetetlenített, a különböző absztrakt elképzeléseket is zászlajukra tűző avantgárd csoportok és a hozzájuk kötődő művészek működését azonban ezzel bélyegezték meg.

Mindez nemcsak a képzőművészetre vonatkozott; egy jellemző építészeti példa 1949-ből: „Perényi Imre előadásában rámutatott a kozmopolitizmussal szemben eddig tanúsított passzív magatartás hibáira és következményeire. Szakítanunk kell a nyugati rothadó kapitalista kultúra elfajzott művészetével."[31] 1954-ben Vásárhelyi Miklós Henry Moore művészetéről írt cikkében[32] is felbukkan a kifejezés: „Moore szobrai többet mondanak és többet is adnak az elfajzott művészet mecénásainak, mint a formalizmus számos átlagos egyéb megnyilvánulása. Nem pusztán tükrözői, termékei, hanem maguk is elemei, közvetlen hatékony tényezői a pusztulás, rothadás világnézetének. (...) Ezt a művészetet csak gyűlölni lehet." Mindezek a gondolatok nemcsak Sedlmayr modernizmusellenes elképzeléseivel, de a harmincas évek náci kirohanásaival is minden további nélkül párhuzamba állíthatók.

Aradi Nóra az 1958-as Velencei Biennálé (amelyen Magyarország a világháború után először vett részt) egyik legfontosabb tanulságának azt tartotta, hogy

30 Molnárné P. Mária: A művészeti dekadenciáról. *Művészet*, 1961/5. 18.

31 *Szabad Szó*, 1949. december 4. 4.

32 Vásárhelyi Miklós: Az „atomkorszak" szobrásza. *Béke és Szabadság*, 1954/10. 19. (Vásárhelyi szövegében Moore-t egyszerre hasonlítja náci tömeggyilkoshoz és a koreai háború amerikai tábornokához: „Ha valamelyik irányzathoz akarnók sorolni Moore-t, Himmler és Ridgway »iskolája« követőjének tekinthetnők.")

„a moderneknek nevezett őrületeknek" immár nemzetközileg sincs tömegbázisuk.[33] Ugyanakkor szövegéből kiderül az is, hogy a keleti blokkban mégis akadt olyan törekvés, amely a konvergencia és a szabadság lehetőségeinek határait máshol húzta meg: „A lengyel anyag összeállításával aligha érthetünk egyet: eléggé nyíltan a nyugati ízlés felé való közeledést dokumentálta (katalógusának bevezetője szerint így kívánta bizonyítani a művészet szabadságát a mai Lengyelországban)".[34] Magyarországon az ötvenes évek közepén-végén, illetve a hatvanas évek elején a múlt számos árnyéka rétegződik egymásra.

Vásárhelyi, Aradi vagy Bortnyik esetében mindenekelőtt a harmincas évekbeli sztálinizmus hosszú (és adott esetben még fenyegető) árnyéka mutatható ki, de mélyebb rétegekben, a fogalomhasználatban akár Nordau elképzeléseinek nyomai is kimutathatók. Az árnyalatok elkülönítéséhez nemcsak az „elfajzott művészet" kontextusváltozásait szükséges megfigyelni; a differenciálásban fontos szempontként jelenhet meg a szabadság jelentésének eltolódása is.[35] Magyarországon a bonyolult árnyékok mélyebb elemzése (amelynek része a húszas-harmincas évek hagyományainak egykori átértékelése vagy elhallgatása is) még hátra van – ehhez jelenthetnek alapot az elmúlt évek német és osztrák vitái.

33 Aradi Nóra: A velencei Biennálé néhány tanulsága. *Élet és Irodalom*, 1958. július 18. 11.
34 Uo.
35 Ebben az összefüggésben különösen tanulságos Vásárhelyi Miklós életpályája, sorsa.

A TÖRTÉNELEM ELFAJZÁSAI

Széplaky Gerda[1]

MŰVÉSZET ÉS ERŐ

Az esztétikai hatásban megnyilvánuló „erőszakról"

Bevezetés

A náci diktatúra a művészetben is új kezdetet kívánt kijelölni: egy kiállításon keresztül határozta meg annak a fajta művészetnek a jellegét, amelyet elfajzottnak, illetve degeneráltnak ítélt. Ennek reprezentálását szolgálta az *Entartete Kunst*, amely 1937. július 19-én nyílt meg 112 művész több mint 600 alkotásával. A kiállítás előzménye a Joseph Goebbels, propagandaminiszter utasítására végzett „tisztogatás" volt, melynek keretében a németországi múzeumokból kiselejtezték a náci ideológia által elfogadhatatlannak ítélt, avantgárd műalkotásokat, melyek aztán ki lettek állítva a müncheni Régészeti Intézet második emeletén. S bár csupa kiváló modernista alkotás szerepelt itt, a szándék az elrettentés volt: az installáláson keresztül – melyben a zsúfoltság, a rendezetlenség érzete dominált, számos képet a keretétől is megfosztottak –, valamint a rasszista és fajgyűlölő címadások révén a selejtezést magát is elvégző kurátor, Adolph Ziegler nem az értő befogadásra, hanem negatív esztétikai ítéletek kialakítására igyekezett rávenni a látogatót. Ám, mint tudjuk, a tárlat a négyhónapos nyitvatartási idő alatt több mint kétmillió nézőt fogadott, így korának leglátogatottabb kiállítása volt. Az ezzel egy időben megnyitott Német Művészet Háza kiállításán, amely a náci párt által propagált és támogatott művészetet és képviselőit mutatta be, ennek alig ötöde volt a látogatók száma.

Tanulmányomban nem a kiállítást vagy az egyébként roppant érdekes kurátori koncepciót kívánom esztétikai kontextusba helyezni és elemezni, még csak művészetpszichológiai vagy művészetpolitikai fejtegetésekbe sem bocsátkozom, jóllehet ezek releváns vizsgálódási perspektívát jelentenek. Hanem egy általános érvényességű művészetfilozófiai kérdést fogalmazok meg. Mégpedig azt, amire az Elfajzott kiállítás jelensége, s maga az „elfajzott" kifejezés rávilágít: hogy a

1 Széplaky Gerda filozófus, esztéta, egyetemi oktató (EKKE BMK, Képzőművészeti és Művészetelméleti Intézet).

művészetben van valami félelmetes. Hogy nem egyszerűen elszorul a torok és hevesen ver a szív, ha egy *erőteljes* esztétikai erővel rendelkező műalkotás hatása alá kerülünk, hanem – ezzel párhuzamosan – akár a gondolkodásunkat, a világról vallott nézeteinket is megváltoztatja, ahogyan erre már Arisztotelész is felhívta a figyelmet. A kérdés így hangzik: miért tart a művészettől a mindenkori hatalom? Pontosabban: miféle erő az, amelynek birtokában van minden egyes remekmű?

Ennek az erőnek a vizsgálatához releváns kontextust kínál a totalitárius rezsimek művészete, melyek időbeli perspektíváját a 20. század adja – éppenséggel az a művészettörténeti korszak, amelyben a klasszikus szépségeszme problematikussá vált, sőt, az arisztotelészi katarzis-fogalom érvényessége is megkérdőjeleződött. Ám a műalkotásokban ható erő megmaradt, a diktatúrák esztétikája pedig kifejezetten erre épít. De minden egyes korszak művészete kapcsán kijelenthető, hogy a műalkotásokban valamiféle erő nyilatkozik meg, melynek révén erőteljes hatást gyakorolnak ránk. A befogadás során megnyilatkozik az a fajta, önállósulni igyekvő aktivitás, amelyben hatalmi potenciál rejlik. Miként ragadható meg ez az aktivitás? Fizikai erőként? Netán erőszakként? Vagy az erőhatás inkább csak lelki és szellemi síkon megélhető affektus? S vajon miféle különbség van a szabad művészetben és a totalitárius művészetben megnyilatkozó hatalmi potenciál és erő között – van-e egyáltalán különbség?

A kérdés(ek) megválaszolásához rövid művészetelméleti vizsgálódást végzek, továbbá meghatározom az erő más diskurzusokban megjelenő fogalmát, elsősorban Hannah Arendt belátásaira hagyatkozva.

A műalkotás hatása

A 20. századi rezsimek ideológiája és a különféle diktatúrák időszakának művészete közötti viszony kérdésein elmélkedve egyvalamit minden kétséget kizáróan beláthatunk és leszögezhetünk. A totalitárius hatalom a művészetben azt használja fel saját igazsága reprezentálásához, ami örökérvényű benne: a művészi teremtésben és a művészeti befogadásban kifejeződő *erő*t. A klasszikus művészeti korszakokra vonatkozóan, amikor még szó nincs arról a diktatúrákban kifejlett esztétikai viszonylatról, melyben politikum és művészet totális módon fonódott össze, ezt az erőt „könnyedén" leírhatjuk egyetlen kifejezés segítségével: a szépséggel. Az uralkodónak – legyen ez akár az oltár, akár a trón uralma – hatalmi potenciálként a szépségben rejlő erőre volt szüksége igazságai kifejezéséhez.

S még később is, egészen a 20. századig, a művészet hatása könnyedén leírható volt a szépségen keresztül.

De a különféle izmusok megjelenését követően a művészettel kapcsolatban már tanácstalanok vagyunk. A modernitás kora után született műalkotások nem törekszenek sem a magasztosság, sem az – arisztotelészi értelemben vett – katarzis által hatni. Duchamp kiállított piszoárja után ezek az esztétikai kategóriák visszavonhatatlanul megkérdőjeleződtek. Egyvalami azonban ma is kétségtelen, hogy a műalkotások *hatást* fejtenek ki. Nem feltétlenül ámulatba vagy csodálatba ejtenek, talán nem is zökkentenek ki, vagy legalábbis nem változtatnak meg, nem tesznek jobb emberré – de valamiféle erő megnyilatkozása révén akkor is *hatnak* ránk. A befogadás során megnyilatkozik valamifajta önállósulni igyekvő aktivitás, melyben hatalmi potenciál rejlik – ez az, ami a műalkotást egyáltalán műalkotássá teszi.

Vajon miként ragadható meg ez az „aktivitás"? Fizikai erőként? Helyénvaló-e egyáltalán erőről beszélnünk a művészet vonatkozásában?

A művészet története folyamán talán csak a diktatúrák korában, azaz a 20. században történt meg, hogy egy műalkotásnak eredendően az erőt, melynek nevében született, kellett felmutatnia. A kommunizmus, a nácizmus és a fasizmus művészete egyaránt az ideológiát megjelenítő felületként használta a műalkotást, és ebben a felületben az igazi transzparenciát a *nagyság*ban, a *monumentalitás*ban, a *valószerűség*ben mint erőben rejlő hatalmi potenciál jelentette. Ez az erő nem feltétlenül tagadja a szépség általi hatás létjogosultságát. Ám a szépséget alárendeli „az ideológia vagy valamely eszme teljhatalmának". A szépség itt „pusztán reprezentál és különböző pótlékfunkcióval ruházódik fel: az igazság ontológiai helyévé alakul át, életvezetési elvvé változik, erkölcsi értékek hordozója" lesz (ahogyan Rüdiger Bubner gondolatait foglalja össze egy tanulmányában Valastyán Tamás).[2] Ebben az esetben a szépség helyettesíthetővé válik az ideológiával, s túlhangsúlyozódik az erkölcsi jóhoz való viszonya. Az esztétikum ezért ekkor elsősorban etikailag lesz megragadható. A kérdés az, hogy a szépségnek ez az „átváltozása" vajon szükségszerűen kizárja-e, hogy a műalkotás műalkotásként hasson, s ne puszta ideológiai illusztráció legyen. Az bizonyos, hogy ilyenkor is megnyilatkozik valamiféle nyers és transzparens erő, az ideológia ellenére vagy

2 Vö. Valastyán Tamás: A zsarnokság szépsége – a szépség zsarnoksága. In: Széplaky Gerda (szerk.): *A zsarnokság szépsége. Tanulmányok a totalitarizmus művészetéről.* Pozsony: Kalligram, 2008.; továbbá Bubner, Rüdiger: Az esztétikum modern pótlék-funkciói. (Fordította: Szűcs Éva.) In: Nyizsnyánszki Ferenc (szerk.): *Kortárs német filozófusok.* Debrecen: KLTE Filozófiai Intézet, 1997. 386.

éppen azzal karöltve, mely által a mű hatalommal rendelkező potenciálként tűnik fel a befogadó előtt – olyan potenciálként, amely képes magával ragadni. A hatás nem is csak az egyes individuumot keríti hatalmába, hanem – totalitárius mű esetében gyakorta így van ez – az emberek nagyobb csoportját is, így válva alkalmassá tömegek befolyásolására.

A leginkább transzparens felület a különféle rezsimek számára a képzőművészet és az építészet volt. A festészet, a szobrászat és a film képviselte a totális diktatúrák vizuális imázsát. Ezek által vált *látvánnyá,* azaz mindenki számára láthatóvá, s így „létezővé" a hatalom utópiája. A kép által vált valóságossá a jövőnek a hatalom által óhajtott elképzelése, melynek a realisztikus megfestés révén a valóságosság, a jelenvalóság érzetét kellett felébresztenie. A totalitárius festészetben ezért is jutott nagy szerep az aprólékos és valósághű kidolgozás mellett a szépség esztétikájának: a megfestett utópia kívánatosként kellett hogy hasson.

Az építészet szimbolikus jelentéseivel került kitüntetett pozícióba. Az épületek, utcák, terek az emberek mindennapi tevékenységének és ünneplésének szimbolikus tereit szervezik – a diktatórikus hatalmak ezért szenteltek kivétel nélkül nagy figyelmet neki. Persze a különféle rezsimek építőstílusa különbözött egymástól, még csak a monumentalizmus stílusjegyeit sem lehet azonos formaelemként meghatározni. Ez leginkább a náci totalitárius építkezést jellemezte, az olasz fasizmus hatalomreprezentáló építményeit már kevésbé, a kommunista hatalom építészete pedig alapvetően konstruktivista építészet volt. De a totalitárius diktatúrák esetében az ideológia által felügyelt műalkotásról általában véve elmondhatjuk, hogy alapvető jellemzője az erő demonstrálása, mely révén magát a hatalmat kívánja reprezentálni.

Az erő demonstrálása: totalitárius művészet

Persze korántsem egyértelmű, hogy beszélhetünk-e egyáltalán művészetről a totalitarianizmus alkotásai esetében. Ha ugyanis az autentikus művészeti hatást akarjuk vizsgálni, akkor az ideológiailag megtámogatott műalkotások helyett kizárólag a jó műalkotásokat szabad magunk elé idézni. De vajon vannak-e ilyenek, avagy diktatúrák idején csak silány művek születtek? Annak ellenére, hogy gyakorta belátjuk, a diktatúrák művészetének természetét nehéz kiismerni, mégis mintha túl könnyen ítélkeznénk felette. Hajlamosak vagyunk azt mondani, hogy a diktatúrák művészete rossz és hazug művészet. Heller Ágnes egyik

tanulmányából idézek: „[A] modern világ a szubjektivitás világa. Ha valamit én képviselek, ki kell egyenesen mondanom, hogy én képviselem, hogy én vagyok az, aki ezt így gondolom és hiszem. Mihelyt azonban nem, mint én lépek fel, hanem az általános szerepében tetszelgek, képmutató vagyok *[Verstellung]*. [...] Mihelyt a Pártot vagy a Világproletariátust színleli megtestesíteni [a művész – *az én beszúrásom]*, a szó ontológiai értelmében, képmutatóvá válik, azaz hazudik. [...] Ebben a hegeli értelemben hazug a totalitárius rendszerek művészete. S ezért rossz művészet. Még akkor is, ha esetleg nem silány."[3]

Akár egyet is érthetnénk Hellerrel. Ugyanakkor nem fekete-fehér a kép. Ha azt akarom eldönteni, hogy *rossz* vagy *igaz* művészet-e a diktatúrák művészete, akkor nem esztétikai, hanem etikai ítéletet hozok. És még csak nem is azért lépek át az etika szférájába, amiért Rüdiger Bubner irányít oda minket, aki szerint, ahogyan felidéztük, az esztétikai szép a totalitárius műben nem autonóm esztétikai érték, hanem csak pótlék, azaz az ideológia és az erkölcsi jó behelyettesítése. Heller nem is akar eljutni addig, hogy a műben megnyilatkozó szépről ítélkezzen, hanem már előzetesen kinyilatkoztatja elutasítását: amennyiben a művész nem szuverén módon, hanem valaki más, például a párt nevében beszél, akkor műve szükségszerűen hazug. Az esetek túlnyomó többségében minden bizonnyal így is van: a totalitárius alkotások legtöbbje magán hordozza ennek az ontológiai hazugságnak a bélyegét.

De mi van akkor, ha egy műalkotás ennek ellenére, puszta művészeti hatóerejénél fogva is a hatalmába tud keríteni? Az építészet alkotásai esetében például gyakorta nehéz eldönteni, hogy silány vagy igaz művészetről van-e szó – a monumentalitás önmagában semmit nem bizonyít, szinte minden kor építészete vonzódott hozzá. Nyilvánvaló, hogy csak akkor tudok dönteni az esztétikai értékekről, ha esztétikai ítéletet hozok. A tisztán esztétikai ítélethez el kell felejtenem morális megfontolásaimat. El kell döntenem, melyik kontextusban akarok részt venni: az etikaiban vagy az esztétikaiban. Esztétikai szempontból nem releváns az a kérdés, hogy *igaz* művészet-e a totalitárius művészet. Csak azt kérdezhetem: az elém állított műalkotás hatással van-e rám? Ha igen, akkor meg kell tudnom mondani, hogy miben áll ez a hatás? A hatást miféle erő hozza létre? Az ideológia vagy a művészet ereje? A rám ható erőt kell tehát vizsgálat tárgyává tenni. Azt kell felismernem, hogy ez az erő egy külső hatalom nyomása által nehezedik-e rám, egyfajta elnyomásként, vagy éppen ellenkezőleg, a műalkotáson keresztül

3 Heller Ágnes: A totalitarizmus festészete és szobrászata. In: Széplaky, 2008. 57–58.

megnyilvánuló olyan önálló aktivitásként, melyet önmagam felszabadításaként élek meg.

Ezen a ponton vissza kell térnünk a legelső kérdéshez: mit jelent a művészetben megnyilatkozó hatalmi potenciál, az erő? Van-e ennek köze ténylegesen az *erő,* netán az *erőszak* fogalmához?

Az erő fogalmát többnyire a fizika tudományában vagy a politikafilozófia diskurzusaiban használjuk. A politikai gondolkodás európai tradíciójában az erő fogalmát az *erőszak* és a *hatalom* terminusaiból szokás levezetni, a politikatudomány szaknyelve ugyanis nem tesz lényegi különbséget olyan kulcsfogalmak között, mint hatalom [Macht], erősség [Stärke], erő [Kraft], tekintély [Autorität], erőszak [Gewalt]. Jóllehet ezek teljességgel különböző fenoménekre vonatkoznak – ahogyan erre Hannah Arendt egy tanulmányában rámutat.[4] Az *erő [Kraft]* szó közeli rokonságban áll az *erőteljesség [Stärke]* szóval, melyet a fogalmi nyelvben a „természeti erőkre" tartunk fenn, metaforikusan azonban a fizikai vagy a társadalmi mozgások bizonyos energiamennyiségeit is kifejezzük vele. Hiszen az *erőteljesség,* ellentétben a hatalommal, mindig az egyedit illeti meg, legyen az dolog vagy személy. Az erőteljesség individuális tulajdonság, amely a más dolgokban vagy személyekben adott hasonló minőséggel mérheti össze magát, de mint olyan független azoktól. Az erőteljesség az egyes ember hatalmára utal, amely a sokak hatalmával szemben áll („erőteljes ember"), s így a függetlenséget is kifejezi. Az erő az erőteljesség értelmében tehát az individuális hatalmi potencialitást fejezi ki, amely a tényleges hatalommal (a sokak hatalmával) áll szemben.

Az erő legeklatánsabb módon az erőszakban fejeződik ki. De nem a pozitív erőszakban, mely a természetjog gondolatán alapul, s mely a hatalom mindenkori birtokosának, illetve a hatalom által képviselt sokaságnak a jogait hivatott megvédeni, hanem az úgynevezett negatív erőszakban. A negatív erőszak pusztító elemet rejt magában, vagyis a rombolásban és elnyomásban kifejezetté váló erőkifejtést, erőtöbbletet – ezért válik benne az erő természete oly szemléletessé. A pusztító erőszak sehol nem jelenik meg élesebben, mint a rémuralomban: a terrorban vagy a zsarnokságban. A zsarnokság létrehozza a tehetetlenséget, a hatalomfosztottságot. A negatív erőszak a társadalom életében kétféle formában is megjelenhet: egyfelől úgy, mint ami szemben áll a hatalommal, célja éppen a

4 A következőkben Hannah Arendt fogalomelemzésére támaszkodom. Vö. Arendt, Hannah: Hatalom és erőszak. (Fordította: Szabó Csaba.) In: Gulyás Gábor – Széplaky Gerda (szerk.): *Az árnyék helye. Tanulmányok a hatalom, a morál és az erőszak kérdéseiről.* Pozsony: Kalligram, 2011. 173–196.

fennálló hatalom elpusztítása; másfelől pedig olyan formában, amikor az erőszak alkalmazásának a célja a terroron alapuló hatalom megszilárdítása, amit az erő állandó demonstrálása révén ér el.

A kérdés mármost az: vajon valóban a negatív erőszakban kifejeződő erőtöbbletet fejezi-e ki a művészet a befogadóra gyakorolt hatás révén. De legalábbis a zsarnokság művészete esetében mondhatjuk-e azt, hogy a benne ható erőtöbbletnek köze van a terror által eklatánssá tett hatalmi potenciálhoz és a pusztító aktushoz?

A totalitárius műalkotás hatása

Vizsgáljuk a kérdést először a totalitárius műalkotások vonatkozásában. A Harmadik Birodalomban a mindent átható hatalmi nyelvnek az építészet különösen hangsúlyos része volt, melyet Hitler maga felügyelt. A fennmaradt tervekből, például Albert Speer és Adolf Hitler Nagy Berlin-terveiből, az épületeknek a klaszszicizmusra hajazó monumentalitásából láthatjuk, hogy a nácizmus – ahogyan a kommunista rezsim művészete is – a klasszikus esztétika bevett kategóriái által kívánt hatni. Ugyanakkor ezen karakterjegyek ellenére sem jött létre egységes építészeti stílus. A németországi közösségi épületekben inkább csak a monumentalizmust tekinthetjük közös jegynek, melyet elsősorban a túldimenzionált méretek, a lenyűgöző tömeghatás, a fényeffektusok, a szimmetrikus tömegtagolás idéztek elő.

De önmagában a monumentalitást a náci építészet nem tekintette stíluskövetelménynek, azaz architektonikus értéknek. A náci építészet inkább mint térkommunikációs hatásmechanizmus szerveződött. A cél olyan térinstalláció létrehozása volt, amelyben a befogadó számára létre tud jönni az az erőtér, mely lehetőséget biztosít a többi emberrel való azonosulásra, legfőképpen arra, hogy együttesen egy rítusközösség tagjaivá váljanak. A náci építmények ezért olyan, szakralitást imitáló térviszonyokat szcenírozoznak, amelyek transzcendens hatalmak inkarnálódásának a helyeiként hatnak. Ezért vannak teletűzdelve az építészeti hatás efemer elemeivel: lobogókkal, zászlókkal, drapériákkal, transzparensekkel, harsogó hang- és fényeffektusokkal, a hatalom jelképeivel.[5]

5 Vö. Berta Erzsébet: Sakálok és arabok. A modern építészet utópiái és a totalitárius ideológiák (Diskurzus-analitikai kísérlet). In: Széplaky, 2008. 137–158.

Az építmények igazi, letaglózó hatása – s tegyük hozzá: ebből eredő elhibázottsága – ezért nem is az architektonikus minőségekből fakad. A náci építészet tiszta vonalvezetésű építészeti formákat alkalmazott, s a rendteremtés világnézetét hangsúlyozta, az épületekben „testet öltött tiszta és precíz munkát", melyből végül is „szép összhatás" állt elő. Ugyanakkor a monumentalitás ideája révén, mellyel nyilvánvalóan a csodálat és a magasztosság érzését kívánta előcsalni, a mértéket alapvetően elvétette. De a lényegi hiba nem ebből fakad, hanem a hatalom jelenlétét reprezentáló, túlságosan erőteljes effektekből. A Harmadik Birodalom építészete kommunikációs eszközzé, egyfajta médiummá vált, amely célzott hatásmechanizmusaival az egyén és a közösség viszonyát kívánta új, eksztatikus alapokra helyezni. A hitleri propaganda nem az egyént, hanem a tömeget mint kommunikációs célközönséget próbálta elérni minél hatásosabban – mégpedig mindenekelőtt a színháztól és a filmtől kölcsönzött eszközökkel. A mágikussá fokozott, de legalábbis uralhatatlanná váló erőmegnyilvánulás egy ilyen térben nem az egyént célozta, hanem a tömeget, nem az egyénben, hanem a tömeg egészében keltett sokkoló hatást és félelmet.

A látványépítészet legszebb példája a *Lichtdom* volt – Berlinben, a Zeppelin-mezőn –, amelyet felfoghatnánk kortárs fényinstallációként is: a légvédelmi fényszórók segítségével megkomponált, monumentális „architketúra" minden bizonnyal elementáris élményt nyújtott. Kétségtelen, hogy a náci építészet jutott legmesszebbre a tömegek fanatizálásában, és ezt elérendő egy nagyon egyszerű eszközhöz nyúlt: bár színtereit a tömegre szcenizálta, de elsődleges szinten az egyént szólította meg, taglózta le azokkal a közvetlen hatáselemekkel, amelyek testileg, fiziológiailag totálisan felkavarták őt.

A közvetlenül a testre ható, fiziológiailag is megragadható erőt tehát a totalitárius alkotás egyik fontos kompozíciós elemének tekinthetjük. De ez a fizikai-fiziológiai erőmegnyilvánulás természetesen jelen van az autonóm műalkotásban is.

Hatalom, akarás, mámor

Vizsgáljuk meg, hogy mit mondhatunk a művészetben megjelenő erőtöbbletről abban az esztétikai diskurzusban, amelyben nincs szó ideológia általi vezéreltségről!

A vizsgálódáshoz Friedrich Nietzschét hívom segítségül. Mert hát ki más merészelt volna – azon bölcseleti hagyomány keretei között, amely az esztétikai megismerést ugyanúgy a platóni szublimációból eredezteti, mint az emberi

megismerés racionális formáit – a művészetnek az erőhöz, a művészeti hatásnak a fiziológiai folyamatokhoz való kötődéséről beszélni, ha nem éppen ő. Nietzsche kései művészetfilozófiája – *A hatalom akarása* című művének[6] *A hatalom akarása mint művészet* című fejezete (III. könyv, IV. fejezet) – nem alkot egységes rendszert, hiszen csak feljegyzésekből, töredékekből épül fel, és sokkal inkább művészetfiziológiának tekinthetjük, mintsem esztétikának. Ebben a műben a művészetet meghatározó erő a központi fogalom. Nem elemzem hosszasan a szöveget, csak néhány gondolatot idézek fel – mindenekelőtt a „hatalomról" és a „mámorról".

Nietzsche a művészet fenoménját elsődlegesen a művész felől ragadja meg. A művész a hatalom akarásának legátláthatóbb megmutatása: „a »művész« jelensége a legkönnyebben átlátható: innen rápillantani a *hatalom*, a természet ösztöneire stb.!"[7] Heidegger, aki egy előadás-sorozatában kimerítően elemezte Nietzsche kései művészetfelfogását, ezt a következőképpen interpretálja: „Ennél a létezőnél, vagyis a művésznél villan fel a lét a legközvetlenebbül és legvilágosabban. Vajon miért? Nietzsche sem mondja ki egyértelműen, de könnyen megtaláljuk az alapját. A művész-lét egy létrehozni-tudás."[8] A művész az, aki képes arra, hogy a létbe helyezzen valami olyat, ami korábban nem létezett.

Fontos megjegyezni, hogy Nietzsche ebben a műben a létet megfelelteti az élet fogalmával: bármely létesemény csak az életre vonatkoztatva nyeri el értelmét. Egyfelől azért, mert az élet „a lét számunkra legismertebb formája"; másfelől, mert a létről „semmi más képzetünk nincs [...] csak az »élni« – Hogyan tud bármi is halott lenni?" Az életet a következő kifejezésekkel felelteti meg: „lelkesnek lenni", „akarni", „hatni", „válni valamivé". Az élettörekvések mélyén a „lét legbelsőbb lényegét" tárja fel, ami nem más, mint „a hatalom akarása".[9] Az élet lényegeként megnyilvánuló hatalomakarás az életre hozás során pillantható meg: a művész, azaz az élet létrehozója akkor szembesül vele, amikor mintegy

6 *A hatalom akarása* címmel napvilágot látott mű Nietzsche 1883–1888 közötti feljegyzéseit tartalmazza, amelyeket utolsó alkotói periódusára tervezett, de befejezetlen főműve anyagául gyűjtött össze. Jegyzeteinek hatalmas és rendezetlen hagyatékát barátja, Peter Gast és húga, Elisabeth Förster-Nietzsche válogatta és rendezte kötetbe, amelynek rendszere a költő-filozófus 1887. március 17-én papírra vetett *A hatalom akarása* című tervét követi. Magyarul lásd: Nietzsche, Friedrich: *A hatalom akarása*. (Fordította: Romhányi Török Gábor.) Budapest: Cartaphilus, 2002.

7 Nietzsche, 2002. 797. §, 338.

8 Heidegger, Martin: A hatalom akarása mint művészet. Második rész: Művészet és igazság. (Fordította: Molnár Péter.) *Különbség*, 2003/11. 27. https://acta.bibl.u-szeged.hu/8451/1/kulonbseg_2003_011_025-032.pdf

9 Nietzsche, 2002. 338–364.

„megpihen" nála. A művész éppen ennek okán kerül kitüntetett pozícióba ebben a lételméleti műben: ő az egyetlen, aki képes teremteni, és aki a teremtésben (alkotásban) képes megtapasztalni a hatalom erejét. Nietzschénél a művészet minden létező alaptörténésévé válik, a létre-, illetve életre hozás aktusa pedig minden létező alapkarakterévé. A világ: „önmagát megszülő műalkotás".[10] A művészetben az élet úgy nyilatkozik meg, „mint egyetlen ellenerő az életet tagadó minden akarattal szemben"[11] – éppen ezért tekinthető a művészet a nihilizmussal szemben ható ellenmozgásnak.

Nietzsche elutasítja azt a tételezést, mely szerint létezne egy igazabb világ a látszatok és a tévedések világával szemben, amiként Platón állította a napnyugati filozófia hajnalán. A német gondolkodó számára az érzéki világ az igazi világ, s a művészet nem más, mint az erre a világra (érzékekre, látszatokra) való igent mondás. Ezért előbb való a művészet az igazságnál, a művész pedig a filozófusnál: „Az igazság csúf: azért van a művészet, hogy ne menjünk tönkre az igazságtól."[12] „A művészet és csakis a művészet, semmi más! Ez az élet nagy lehetővé tevője, az életre csábító hatalom, az életre ösztönző erő..." – írja a 853. §-ban, majd így folytatja: – „A művészet a *megismerő ember megváltása* – azé, aki látja a lét szörnyű és kérdéses karakterét, látni akarja, a tragikus-megismerőt."[13] Sőt nem is csak látja, hanem megéli a tragikus-harcos ember, a hős karakterét. A művészet eléri a való világot, mely meglehet, „hamis, kegyetlen, ellentmondásos, megtévesztő és értelmetlen" világ, mégis az egyetlen, igazi világ: nem megváltoztatni kell az erény, a vallás, a metafizika nagy hazugságai révén, hanem feltárni, megmutatni a lényegét. Ezért csakis a művészet jelent igent mondást a látszatokból és az érzékekből felépülő világra, azaz az életre. Ennek az életnek a megtapasztalása, átélése jelenti a hatalmat, az akarást, az erőt.

Fiziológiai hatás

De miképpen helyeződik az erő a műalkotásba, illetve a befogadás folyamatába?

Idézem tovább Nietzschét: „Minden művészet szuggesztióként hat az izmokra és az érzékekre [...]. Minden művészet tonizálóan hat, fokozza az erőt,

10 Nietzsche, 2002. 796. §, 338.
11 Nietzsche, 2002. 853. §, 363
12 Nietzsche, 2002. 822. §, 350.
13 Nietzsche, 2002. 363–364.

vágyat ébreszt (vagyis erőérzetet), fölébreszti a mámor minden finom emlékét [...]."[14] Nos, a „mámor" a kulcsfogalom az erőtöbblet megértéséhez. A mámort Nietzsche nem egyszerűen esztétikai folyamatként kívánja megragadni, hanem fiziológiai vonatkozásaiban is, hiszen nem elvont eszmékből, nem egy, az érzékek valóságánál „igazabb" világból, hanem az életből, az élőből akarja feltárni. A mámor kettős természetű: egyfelől az erőtöbblet érzését, másfelől a teljesség érzését fejezi ki. „A *mámor*: a fölfokozott hatalomérzés; belső késztetés, kényszer, hogy a dolgokból a művész saját teljessége és tökéletessége visszfényét teremtse meg – [...] robbanékony állapot – ezt az állapotot először kényszerként és nyomásként kell elképzelnünk, amely arra irányul, hogy a művész izommunkával és mozgékonysággal megszabaduljon a belső feszültség túlzott erejétől: aztán e mozgás nem a szabad akarattól függő *koordinációja* következik a belső folyamatokkal (képek, gondolatok, vágyak)."[15]

Nietzsche azonban nem kizárólag a művész oldaláról kívánja a művészetet megközelíteni, s ezáltal egy zseniesztétikát írni. Világossá teszi, hogy a művész teremtő aktusa által megnyilatkozó erőtöbblet, a „művészi szuggesztív erő", amely fiziológiailag is kifejeződik a mámor érzésében, a művészeti állapotban *általában* van jelen, azaz megnyilvánul a befogadó oldalán is: „[M]inden elkülönülő dolog, minden árnyalat, amennyiben roppant erőkifejtésekre emlékeztet, amelyek mámort idéznek elő, visszafelé indulva váltják ki a mámornak ezt az érzését: – *a műalkotás hatása a műalkotó állapot*, a mámor felébresztése..."[16] Az erőtöbblet tehát, amely a műalkotás hatásában is megnyilatkozik, a „műalkotó állapotból" ered, s mintegy visszafelé történik meg.

A műalkotó állapotban a művész a teljességet kívánja elérni, mint a létnek egy olyan pozitív, igenlő tapasztalatát, amely az élet alapkarakterét jeleníti meg – a befogadó pedig ezt az igenlést éli át újra. Ám a befogadó oldaláról nézve sokkal szembetűnőbb az, ami az alkotó oldalán természetesnek tetszett: a műalkotásban feltáruló erőtöbblet szükségszerűen valamiféle „erőszakos", avagy transzgresszív aktusként fejti ki fiziológiai hatását, amit egyszerűen úgy élünk meg, mint a mű általi felkavarást, letaglózást, magával ragadást (hevesen ver a szívem, sírva fakadok, a lábam, a kezem a zene ritmusára mozog stb). A műben megnyilvánuló erőtöbblet fizikai hatássá válik: valamiféle energia sugárzik át belém, s az én testi erőtöbbletemmé lesz.

14 Nietzsche, 2002. 809. §, 344.
15 Nietzsche, 2002. 809. §, 344.
16 Nietzsche, 2002. 821. §, 349.

Nietzsche belátásait összegezve úgy fogalmazhatunk: a művészet hatalmi potenciálja a mámorból ered. A mámor olyasféle erőtöbblet, melynek forrása az ember fiziológiai állapotaiban keresendő, azokból érthető meg.

Valójában a művészethez nem csak a fiziológiai vonatkozások felől közelítve rendelhetjük hozzá ezt az erőtöbbletet, megfogalmazódik ez már a klasszikus esztétikák perspektívájában is. Kant *Az ítélőerő kritikája* című művében a „természeti fenséges" megjelenítése kapcsán írja, hogy az elme a befogadása során mozgásba lendül, ez a mozgás pedig egy megrázkódtatáshoz hasonlítható: „az ugyanazon objektum okozta gyorsan váltakozó vonzáshoz és taszításhoz. A képzelőerő számára a túlságos (mely felé a szemlélet felfogásában hajtatik) mintegy szakadék, mely azzal fenyegeti, hogy elveszíti magát benne [...]."[17] A túlságosnak a befogadása idézi elő tehát azt a változást, ami kizökkenti a befogadót a hétköznapi beállítódásából. Kant tartózkodik attól, hogy a megrázkódtatást, melyet szublimáció eredményeképpen létrejövő jelenségként tételez, testi hatásként is elemezze: vizsgálódása szigorúan szellemi síkon történik, csak az elmét érinti. Nietzsche megközelítésére hagyatkozva mi most elsődlegesen mégis a fiziológiai horizont felől közelítünk e jelenséghez, s anélkül, hogy testfenomenológiai vizsgálatokba bocsátkoznánk, a megrázkódtatást olyan állapotként tételezzük, amely testileg is megtapasztalható. Továbbra is arra a kérdésre próbálunk választ találni, hogy vajon miként teremtődik meg, honnan tör be az az erő a világomba, amelyet a műalkotás hatásának megfeleltetve testi felkavarodásként élek át.

Lökés: a váratlan betörése

Az ember akkor zökken ki az otthonosságból, ha a megszokott világstruktúrák közé valamilyen túlságos vagy meghökkentő elem lép. Az új mozzanat váratlansága, amely most ismeretlen vagy idegen érzetekkel szembesíti a mindennapi gesztusait és cselekedeteit az evidens világtapasztalatokra építő embert, hirtelen létrehozza az érzékelés, az észlelés és a figyelem koncentrációját. Az új mozzanat lökésként hat az emberre. Ez a lökés lehet erőteljes, vagy lehet szinte észrevehetetlen, az bizonyos, hogy mindig valamifajta erőhatásként jelentkezik.

Erről a lökésről ír Jean-Luc Marion, aki Merleau-Pontyra támaszkodva látható és láthatatlan viszonyrendszerében próbálja megragadni a műalkotásban felbukkanó „váratlan" jelenségét. *A látható kereszteződése* című művében a festészet

17 Kant, Immanuel: *Az ítélőerő kritikája.* (Fordította: Papp Zoltán.) Szeged: Ictus, 1996–97. 178.

kontextusában beszél a láthatatlannak a láthatón keresztüli előtöréséről. A festőről, azaz a művészről ír, aki olyasmit „állít elő" a műalkotásban, ami előtte nem volt látható, s aminek feltárulását ő maga is a legnagyobb meglepetéssel fedezi fel: „Mestersége nem is áll másból, mint hogy hagyja felbukkanni – meglepetésszerűen és előre nem látható módon – a látatlant a láthatóban."[18] A művész olyasmit enged előtörni, ami addig nem volt a világ része: a láthatatlan tartományához tartozott. A „hétköznapi látás ritkás bozótjában előkerülő" láthatót a világ mintegy saját erejénél, azaz a „természeténél fogva" bízza a művészre, és a műalkotáson keresztül a befogadóra, melyet „a nyugodt birtoklás buta derűjével" ránk bízott tulajdonként fogadunk.

Azonban abban a pillanatban, amint a festmény olyan elemet kínál fel a tekintetünk számára, amely addig ismeretlen, azaz „látatlan" volt, a nyugodtság derűjéből kizökkenünk. Ez a világunkat szétrobbantó kizökkenés mégsem destruktív gesztus, hiszen az új mozzanat olyan adományként áll elénk, mely – a festmény teremtőereje nélkül – „örökre kihullott volna a látható köréből".[19] Marion hangsúlyozza, a látatlan nem azonos a megjelenésnek ellenálló láthatatlannal. A láthatatlan ellenállása abból a csökönyösségből ered, mellyel még a képzelet horizontján is kívül marad, elrejtőzik mindenféle megragadás elől. A látatlan előtörése viszont megengedi, hogy e kívül maradás ellenére is legyen valamiféle sejtésünk a láthatatlanról, a mélyben ott feszülő, szemünkkel, kezünkkel, mozdulatainkkal kitapogathatatlan masszáról, ami végső soron az alapot szolgáltatja a láthatóhoz. A látatlant megkülönbözteti a láthatótól, hogy magán hordozza a sötét és formátlan massza „lenyomatát": maga is sötét és formátlan anyag. Ekként az a legfőbb vágya, hogy a láthatóságba betörve formát kapjon. A művész e betörés, e feltörés segítőjévé válik: felhozza az elrejtetett „az archaikus homályból a láthatóság fényére". Ez a felhozatal, ez a világra segítés maga a művészeti teremtés. A művész „Teremtő" – csakhogy „vak Teremtő", mivel úgy teszi láthatóvá azt a dolgot, amit előtte még senki nem érzékelt, hogy valójában ő maga sem látta, teremtése tudattalan, ösztönös cselekedet.[20]

18 Marion, Jean-Luc: *A látható kereszteződése.* (Fordította: Cseke Ákos). Pannonhalma: Bencés, 2013. 77.

19 Marion, 2013. 62.

20 Marion nézeteit bővebben kifejtem a *Performativitás az építészetben* című tanulmányomban. Lásd: Széplaky Gerda: *Kant hátán a szőr. Művészeti írások.* Budapest: L'Harmattan, 2017. 102–124.

Leigázás vagy létrejövés

Marion nyomán megfogalmazhatjuk: a művészet alapvető sajátossága, hogy valami korábban ismeretlennel, idegennel szembesít. A műalkotás eredendő hivatása, hogy felmutassa a világnak azokat a vonatkozásait, amelyeket a racionális megismerés révén nem lehetne megközelíteni, feltárni. A műalkotás érzékileg állítja elénk az újat, mégpedig erőtöbbletként, megnyilvánulása során ez az erőtöbblet szükségszerűen a testre nehezedik, és érzéki felkavarodást okoz. Meglehet, az erőtöbblet eme potenciálja nélkül nem is beszélhetünk művészetről; a testi hatás nélkül (mely lehet szinte észrevehetetlen és erőteljes egyaránt) nem is beszélhetünk befogadásról.

Eddigi vizsgálódásunkból úgy tűnhet, mintha a totalitárius művészetben ható erőt nem lehetne megkülönböztetni az autonóm műalkotás által kifejtett szuggesztiótól. Ám van itt egy lényegi differencia, ami Nietzsche oldalán a műalkotó állapotként tételezett létigenlésből, azaz az élet alapkarakntereként meghatározható pozitivitásból vezethető le. A művészet által a testben jelentkező vagy a testre robbanékonyan ható erő az embert (legyen bár az alkotó vagy a befogadó oldalán) önmagával, saját testiségén keresztül meghatározott itt-létével (avagy jelenvalólétével) szembesíti. Ezért nevezhetjük ezt az erőt, mely az ember megtestesülését – ha tetszik, világrajövetelét – idézi elő, performatív erőnek. Az autonóm műalkotás mindig performatív erőtöbbletet hordoz, mely létesülést jelent. Ez a performatív erő, teremtést előidézve, egyúttal túl is lendíti az embert pillanatnyi meghatározottságán saját létének transzcendentális eredete felé. Ezért az ekkor megnyilvánuló hatást *transzgresszív karakter*ként azonosíthatjuk.

A totalitárius művészet hatóereje ezzel szemben abban áll, hogy megfosztja az embert a létrejövés élményétől. Avagy a létrejövést nem a saját individuális meghatározottságán keresztül teszi számára lehetővé, hanem csak a tömeg vagy az ideológia részeként, egy nagyobb egész által leigázottan. A totalitárius mű hatásában megtapasztalható erőtöbbletről ezért inkább azt mondhatjuk, hogy negatív erőszakra épül. Nem transzgresszióra, hanem csak és kizárólag agresszióra. Mert bár az egyént felkavarja testileg, s közvetlen, sokkoló hatást gyakorol rá, mégsem juttatja el a megtestesülés performatív-transzcendentális létélményéhez. Az *agresszív karakter*ből felszabaduló erőtöbblet nem közelebb viszi az embert saját létének megértéséhez, hanem megfosztja önmagától.

Szilágyi Ákos[1]

A SZTÁLINI KORSZAK „ELFAJZOTT MŰVÉSZETE": A FORMALIZMUS

Fábry Zoltán 1955-ben készült *Körhinta* című játékfilmje egy karneváli nyitánnyal kezdődik: a hömpölygő vásári tömeget nagy csinnadrattával szekérháton érkező cirkuszi artisták, bohócok menete választja ketté. A vidám menet élén két artistalány halad magasba emelt transzparenssel: *„Le a burzsoá formalizmussal! Szocialista realista esztrád-cirkusz! Minden nap két előadás".* A rendező a filmbeli esztrád-cirkusz *vásári érkezésével* valójában az országos politikai nagycirkusz *történelmi távozását* jelenti be: a művészi szabadságot hol „balos elhajlásként", hol „burzsoá formalizmusként" megbélyegző és üldöző sztálinista-rákosista művészetpolitika végét, ami nélkül a filmet alighanem le sem forgathatta volna. Két évvel a Sztálin 1953-as halálát követő, Nagy Imre nevével és kormányfői működésével fémjelzett „új szakasz" végén[2] járunk, az általános ideológiai erjedés közepette, a Nagy Imre és Rákosi között kiéleződő hatalmi harc időszakában, egy évvel az 1956-os felkelés előtt. A tulajdonképpeni filmet – a paraszt Rómeó-Júlia-történetet – az alkotó nem *bevezeti* e parodisztikus felütéssel, hanem *leválasztja* a hazug világról, mely nézőt, rendezőt, filmet körülvesz.

De honnan kerülhetett egy 1955-ben készült magyar filmben – még ha csak egy parodisztikus felütés erejéig is – a falusi vásárra érkező vándorcirkusz transzparensére a „burzsoá formalizmus" szóösszetétel a „szocialista realista" jelzős szerkezettel megfejelve? Az 1955-re kiüresedett, semmitmondó terminológiát eredetileg 1948 és 1953 között próbálták ráerőszakolni a magyar művészeti életre – ahogy az egész sztálini típusú diktatórikus államszocializmust a magyar társadalomra – a választásos államcsínnyel leválthatatlan hatalomhoz jutott magyar sztálinisták. „Burzsoá formalizmus", „szocialista realizmus", „népiség", „pártosság" – a diktatórikus hatalom ideológiai Prokrusztész-fogalmai voltak, melyek

1 Szilágyi Ákos, esztéta, Oroszország-kutató.

2 Lásd ehhez: Szilágyi Ákos: 1953 hideg nyara: az elmaradt peresztrojka. In: Fodor Fanni (szerk.): *Nagy Imre és kora. Tanulmányok és források VII.* Budapest: Nagy Imre Alapítvány, 2020. 118–131.

a szellemi és művészi élet megnyomorítására, a kultúra államszocialista gleichschaltolására szolgáltak. Térfoglalásuk a magyar hivatalosság szovjetizált nyelvében 1948 és 1953 között pontosan követte a 1937–38-as „nagy terror" új kiadása felé siető Szovjetunió politikai-hatalmi mozgását, melyet a kultúra területén – ugyanúgy, mint 1936-ban – nagyszabású antiformalista kampány készített elő.

A két antiformalista kampány között a legszembetűnőbb különbség az volt, hogy az 1948-ban – Andrej Zsdanov nevével fémjelzett – *második* kampány nem a „*balos* formalizmus", hanem a „*burzsoá* formalizmus" elleni harc lánglobogóját emelte magasra.[3] Az első – 1936-os – kampány „balos formalistáiból" ekkor már hírmondó is alig maradt, nevesíthető figura pedig egy sem: Mejerholdot kivégezték, a „megjavult" Ejzenstein 1946-ban meghalt, a folytonosságot egyedül a „megjavult", de láthatólag nem eléggé megjavult Dmitrij Sosztakovics, az 1936-os antiformalista kampány – Mejerhold mellett – fő céltáblája képviselte, aki ezúttal is az ideológiai vádlottak padján találta magát, Prokofjev mellett, ha már nem is az első sorban. Az 1948-as második antiformalista kampány hangszerelése – a szövetségesek között világháborús győzelmük másnapján kitört hidegháború atmoszférájában – élesen idegenellenes, nyugatellenes, és alig burkoltan antiszemita volt. Az 1936-os „*balos* formalizmus" jelzős szerkezetet, amely egy évvel később már a „művészet trockizmusával"[4] volt egyenlő, 1948-tól a „kozmopolita formalizmus", illetve „burzsoá formalizmus" jelzős szerkezetek váltották fel.

Ahogyan a művészetek szinte minden területét letaroló *első* antiformalista „kulturkampf" torkollott bele az 1937–38-as „nagy terrorba", úgy készült

3 A „formalizmus" szó ebben az *átcímkézett* zsdánovi változatában – mint „burzsoá formalizmus" – került át Magyarországra 1948-tól, de besulykolása megmaradt szlogenszerű, rituális ismételgetésénél és stigmatizáló kultúrpolitikai használatánál. Magyarországon nem volt „antiformalista kampány".

4 Az 1939-ben letartóztatott Vszevolod Mejerhold, a 20. század színházművészetének kiemelkedő rendezője, a forradalmi szovjet avantgárd színház („Színházi Október") megteremtője, mikor kegyetlen kínvallatás után halálra ítélték, Molotovhoz intézett kegyelemkérő levelében így ír: „Vjacseszlav Mihajlovics! Mondja meg kérem: el tudja Ön hinni rólam, hogy hazaáruló vagyok (a nép ellensége), hogy kém vagyok, hogy tagja vagyok egy jobboldali-trockista szervezetnek, hogy ellenforradalmár vagyok, hogy művészetemben a trockizmust népszerűsítettem, hogy a színházban (tudatosan) ellenséges aknamunkát fejtettem ki abból célból, hogy aláássam a szovjet művészet alapjait? A 537. számú nyomozati ügyiratban mindez megtalálható. *Itt már az a szó, hogy »formalista« (a művészet területén) a »trockista« szó szinonimájaként szerepel.* Az 537. számú ügyiratban rajtam kívül trockistaként szerepelnek: I. Ehrenburg, B. Paszternak, Ju. Olesa (ő még terrorista is), Sosztakovics, Sebalin, Ohlopkov és mások." Panfilova, Ny. Ny. – Feldman, O. M. (szerk.): *Gyelo nomer No 537. Dokumenti szledsztvennogo gyela V. E. Mejerholda.* Moszkva: Artyiszt Rezsisszjor Tyeatr, 2022. 147. (Kiemelés – Sz. Á.)

beletorkollni az 1948-as *második* is egy újabb „nagy terror" – Sztálin által tervezett és szervezett – második kiadásába 1953-ban.[5] De ezúttal az előkészületek – letartóztatások, kínvallatások, kivégzések, az „anticionista" orvos-per – döngő lépteivel végkifejlete felé közeledő újabb „nagy előadás" Sztálin „theatrum mundi"-jában a „rendező" – a zsarnok – halála következtében elmaradt. A társadalom csodás megmenekülésén érzett megkönnyebbülést alighanem a fiatal drámaíró, Viktor Rozov korabeli szavai fejezték ki legpontosabban: „A Halálnak kellene szobrot állítanunk, mert már egyedül ő menthetett meg tőle minket."[6]

Az Entartung-fogalom a kulturális emlékezet szövőszékén

Egy korszak fogalmi képződményeinek szálai, ha nem is a történelem, de a kulturális emlékezet szövőszékén sodródnak és állnak össze kivehető alakzatokká és sajátos mintázatokká. Hol váratlanul bukkannak elő, hol lassan készülve csomósodnak össze állandó motívumokká, hol uralkodó helyzetbe kerülnek, hol elhalványulnak, míg nyomuk nem vész. Ki gondolná a magyar játékfilm nyitó képsorát nézve, ha egyáltalán észreveszi a transzparens feliratát, hogy a „formalizmus" hamisítatlanul sztálini, totalitárius szövésű kultúrpolitikai fogalmának eszme-szálai – számtalan áttétellel – a 19. század fordulójáig követhetők vissza, első körben mindjárt a Magyarországról elszármazott németajkú zsidó Max Nordau *Entartung* (Elfajzás/Degenerálódás) című, egykor nagyhatású kultúrkritikai művéig, rajta keresztül pedig mestere, Cesare Lombroso, a törvényszéki orvostan turini tanára, a kriminálantropológia megteremtője munkásságáig, aki úgyszólván orvostudományi alapra helyezte a teratológiát, *Lángész és őrültség* című nevezetes könyvében pedig az abnormalitás egymással rokon antropológiai-pszichológiai típusaiként ismerte fel a zsenit, az elmebeteget és a bűnözőt. Ezzel máris a 19. század közepén járunk, a degenerálódás orvosbiológiai fogalmát a klinikai pszichiátriába elsőként bevezető Bénédict Morelnél, aki 1857-ben megjelent *Értekezés az emberi faj fizikai, szellemi és morális degenerálódásáról* (Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine) című

5 Lásd erről bővebben: Szilágyi Ákos: Pártállamból a rendőrállamba: Lavrentyij Berija rendőrállami peresztrojkája. *2000*, 2020/6. 3–53. (Viktor Rozov mondatát saját fordításomban idézem – Szilágyi Ákos)

6 Nyikita Hruscsov v ih zsiznyi i tvorcsesztve. *Nyezaviszimaja Gazeta*, 1994. április 15. 7.

művével a 19. század egész második felének gondolkodását és művészetét átszövő *degenerálódás-diskurzust* útjára indította.

Max Nordau 1892-ben megjelent, a kontinentális Európa értelmiségét éveken át lázban tartó könyvéből már a Nagy Háború utáni évtizedben sem maradt sokkal több, mint a címe – az *Entartung* orvosbiológiai fogalma vagy metaforája – és a társadalmat „megbolondító", „félrevezető", „megrontó" modern művészeket és filozófusokat „pszichiátriai esetként", nagyra tartott műveiket „elmekórtani" vagy „pszichotikus tünetként" leleplező irányultsága. De az Entartung-fogalom még így is – a „zsidó szerző" nevének elhallgatásával persze – leginkább a nácizmus „fajbiológiai-eugenikai" művészetpolitikájában élt tovább, mindenekelőtt az 1937-ben megnyílt és 1940-ig birodalmi vándorkiállításként működő *Entartete Kunst* kiállítás elnevezésében.

Ismeretes, hogy e rasszista spektákulum szervezői a korabeli modern és avantgárd képzőművészek tendenciózusan összeválogatott, elmegyógyintézeti ápoltak képei mellé helyezett műveit úgy tették közszemlére mint a „fajt" a „tiszta" és „egészséges" népi társadalmat romlással-bomlással fenyegető „degeneráltak/elfajzottak" genetikalilag örökölt betegségének kórtüneteit. Nordau tizenkilencedik századi „Entartung"-fogalmának e náci „újraszövése" többé-kevésbé ismert, alig ismert viszont a fogalom sztálinista használati módja a náci kiállítást egy évvel megelőző antiformalista kampányban, amelyben Nordau fogalma például ilyen verbális áttéteket képezett: *formalisztszkoje virozsgyenije* (formalista degeneráltság/elfajzottság); *formalisztszkij virozsgyenyec* (formalista elfajzott/degenerált); *formaliszt-virodok* (formalista korcs/elfajzott). Hasonlóképpen elhomályosult e sajátságosan szovjet használati mód előtörténete, mely az orosz *fin du siècle*-ig vagy „ezüstkorig", közelebbről Nordau könyvének rendkívüli oroszországi hatásáig nyúlik vissza.

Nordau könyve *Virozsgyenyije* címen először 1893-ban jelent meg oroszul, és három év alatt hat kiadást ért meg. Több kiadásban jelent meg *Paradoxe* című esszékötete (V poiszkah za isztyinoj – Paradokszi), bemutatták színműveit, és több kiadást ért meg *Die Krankheit des Jahrhunderts* (Bolezny veka) című regénye is. Ezt követte művei 12 kötetes moszkvai összkiadása 1901-ben.[7] Olga Matics amerikai kultúrtörténész, az orosz századforduló kutatója egész

7 Max Nordau *Entartung*jának 1995-ös, ezidáig utolsó orosz kiadása a *Virozsgyenyie* (Elfajzás) 1896-os szentpétervári és a *Szovremennije francuzi* (Modern franciák) 1902-es moszkvai kiadásának szövegét egyesíti: Nordau, Max: *Virozsgyenyije. Szovremennije francuzi*. Moszkva, 1995.

„elfajzás- vagy degeneráció-diskurzus" kialakulásáról beszél a Nordau-könyv korabeli orosz recepciója kapcsán, mely legalább két évtizeden át tartott.[8]

Visszafelé tekintve, mintha a 19. század egész kulturális története – a Nagy Forradalom utáni francia kultúra égisze alatt – a betegség jegyében állna. Egyik „fantombetegség" követi a másikat: a századelő világfájdalmas melankóliája – a „mal du siècle" – átadja a „stafétabotot" a századközép már erősen „degeneráltság" árnyékolta „romlásának", a baudelaire-i „Fleurs du mal"-nak, ez pedig a „mal du fin du siècle"-nek: az elfajzás „betegségének", avagy Nordau szójátékával: a „fin du siècle" a „fin du race"-nak. Nordau nemcsak a „szimbolista nyomorékokat", hanem szinte minden 19. századi modern irányzatot – parnasszistáktól a naturalistákig, preraffaelitáktól az impresszionistákig – az elfajzás elmekórtani eseteiként tárgyal. A költészetben az elfajzottak vezéralakja Verlaine (természetesen Baudelaire-rel és Rimbaud-val karöltve), a prózában Zola és az „erotomániás" öreg Tolsztoj, a drámában Maeterlinck és Ibsen, a filozófiában osztatlanul és überelhetetlenül Nietzsche, akinek – Schopenhauer mellett – mindig is „elmegyógyintézetben lett volna a helye", a zenében pedig az elfajzás csúcstartója természetesen Wagner.

Az „ezüstkornak" (szerebrjannij vek) is nevezett orosz „fin du siècle" szimbolista dekadensei – művészek és gondolkodók – különösképpen „találva érezték" magukat Nordau könyvétől: mintha a korabeli orosz értelmiség *facies hippocraticá*ja nézett volna vissza rájuk belőle.[9] Nem volt ez másként másutt sem a századvégi Európában. Az *Elfajzás* épp annak köszönhette lármás sikerét, hogy

8 Matics, Olga: Alekszandr Blok: Durnaja naszledsztvennoszty i virozsgyenyije. In: Kabakova, Galina – Conte, Francis (szerk.): *Tyelo v russzkoj kulture. Szbornyik sztatyjej.* Moszkva: Novoje Lityeraturnoje Obozrenyie, 2005. 398–412.; Matics, Olga: Pozdnyij Tolsztoj i Blok: Poputcsiki po virozsgyenyiju. In: Bogdanova, K.– Murasova, Ju.– Nicolosi, Riccardo (szerk.): *Russzkaja lityeratura i medicina: Tyelo, predpiszanyija, szocialnaja praktyika. Szbornyik szatyjej.* Moszkva: Novoje Izdatyelsztvo, 2006. 194–208.

9 Anton Csehovnak – mint 1887–1992 közötti levelezéséből is kitűnik –, nem kellett Nordaut olvasnia ahhoz, hogy olyan diagnózist készítsen az őt körülvevő orosz értelmiségről, amit maga Nordau is megirigyelhetett volna. Bourget és Tolsztoj egy-egy korabeli művére utalva teszi fel a kérdést: vajon az ilyen szerzők „valóban arra késztetnek, hogy »megújhodjunk«? Nem. Franciaországot arra késztetik, hogy degenerálódjon, Oroszországban pedig segítséget nyújtanak az ördögnek, hogy megsokasítsa azokat a férgeket és százlábúakat, akiket mi értelmiségieknek nevezünk." – írja barátjának, A. Sz. Szuvorinnak 1889 decemberében. Csehov, Anton Pavlovics: *Művei IV.* (Fordította: Wessely László.) Budapest: Európa, 1959. 1060–1061. Később aztán, mikor kezébe kerül Nordau könyve, mintha megfeledkezne saját korábbi diagnózisáról: „Már elegem van mindenféle okoskodásból, és a Max Nordau-féle széltolókat egyszerűen undorral olvasom." – írja A. Sz. Szuvorinnak 1894. március 27-én. (Csehov, 1959. 1133.)

az értelmiségi olvasó, aki tükrébe belenézett, képzelt arcának vonásait láthatta viszont, mégpedig „degenerálódó", „kihalásra ítélt fajtája" örökletes betegségeinek összes klinikai-elmekórtani tünetével. A könyv hatásához természetesen hozzájárult Nordau lehengerlő, sziporkázó újságírói stílusa és a klinikai elmeorvos tudományos vértezetében fellépő tudós könyörtelen diagnózisa koráról és kora nagyra tartott embereiről és eszméiről. Ám – ahogy az már a megfelelő pillanatban színre lépő, ovációval fogadott művekkel és szerzőikkel lenni szokott – a kezdeti mámort, az elismerést és rajongást pár év múltán csalódottság, kiábrándulás, ellenszenv követte, ha nem is egy csapásra és nem is mindenkinél.

Csehov, a *6-os számú kórterem* szerzője nemcsak a kortárs író, hanem a gyakorló orvos szemével olvasta Nordau könyvét. Mint korabeli elbeszéléseiből (pl. *A fekete szerzetes, Ariadna, Párbaj)* és levelezéséből is kitűnik, meglehetősen jól ismerte a művet, viszolygott azonban bombasztikus stílusától, önkényes módszertanától. Bár Nordauról többször is megvetéssel nyilatkozott – „széltolónak" nevezte, aki „filozófusnak közepeske" –, könyvét annyira fontos társadalmi jelenségnek, kortünetnek tartotta, hogy 1896-ban postára adta vidéken élő barátjának csak azért, hogy legyen belőle példány a taganrogi közkönyvtárban.[10] Csehov azonban, aki irtózott az absztrakt elméletektől, minden teóriában az „értelem rabszíjra fűzését" látta, ellenszenvesnek találta Nordau felszínességét, hatásvadász zsurnalizmusát, azt, ahogy a klinikai orvostudomány nyelvét használva durván kiforgatja a tényeket és minden szellemi és művészi teljesítményt agyfiziológiai elváltozásokra vezet vissza, a modern művészetet pedig örökletes elfajzásként „diagnosztizálja", mely nagymértékben felelős a társadalom morális és pszichikai romlásáért.

Kétségtelen, Csehov is gyakran nevezi műveiben és leveleiben elfajzásnak a korabeli orosz értelmiség, a művelt nemesi és polgári osztály morális és testi-lelki romlását, enerváltságát, céltalanságát, de orvos létére sem hiszi, hogy ennek okai a klinikai orvostudomány révén felderíthetők volnának, egyáltalán: műalkotások, filozófiai teóriák biológiai eredetű elfajzási vagy annak mondott tünetek elmeorvosi problémák lehetnének, melyek megoldása a modern, az „egzakt" embertudományokra vár. Annál is inkább, mert Csehov tisztában van ennek a megoldásnak – a „gyógymódnak" – a természetével: „van ember – van probléma, nincs ember – nincsen". Ha az átöröklődő „genetikai hiba" folytán „elfajzottak" – az

10 A Nordau-hatásról Csehov életművében lásd: Krinyicin, A. B.: »Virozsgyenyije« Maksza Nordau. In: Katajev, V. B.– Kluge, Rolf-Dieter (szerk.): *Csehov i Germanija. Materiali sz konferencii.* Moszkva: MGU, 1996.

abnormálisak vagy rendellenesek – beteg művészete és beteg filozófiája megfertőzheti, megbetegítheti, megronthatja a társadalmat, akkor a „beteget" – a mentális és morális „vírushordozót" – el kell különíteni, ki kell zárni vagy ki kell vágni a társadalomtestből.

Nordaunál, aki a 19. század embere volt, a haladás és a humanitás eszméinek elkötelezettje, természetesen föl sem merülhetett, hogy a „társadalomterápia", a „gyógyítás", a társadalom egészségének helyreállítása valamilyen „végső megoldással" lenne egyenlő a náci „Lebensunwertes Leben" jegyében. Az „Entartung" orvosbiológiai fogalma azonban ebbe az irányba mutatott. Ez volt az a pont, ahol Nordau biologizáló antropológiája élesen szembekerült nemcsak Csehov, hanem Tolsztoj és Gorkij társadalomantropológiájával is, és ahol az elfajzás-fogalom későbbi biopolitikai és osztálypolitikai, náci és szovjet használata elváltak egymástól.

Tolsztoj sem Nordau könyvében találkozott először az „elfajzás" fogalmával. Innen legfeljebb azt tudhatta meg, mi fán terem a „tolsztojánusság" mint saját írói-gondolkodói elfajzásának tünete. Nordauval szemben táplált heveny ellenszenve dacára *Mi a művészet?* című 1898-ban megjelent traktátusa mégis szinte kivétel nélkül ugyanazokat a moderneket – írókat, zeneszerzőket, képzőművészeket – kárhoztatja a társadalom „megbetegedése" – morális romlása és bomlása – miatt, akiket Nordau, és – jóllehet a társadalomtanító, a vallásbölcselő és nem a klinikai elmeorvos szerepében – Tolsztoj sem idegenkedik az orvosi metaforáktól, amikor olyan „dekadenseket" kell jellemeznie, mint Baudelaire, Nietzsche, Manet vagy Wagner, csak ő nem a *virozsgyencseszkij* (degenerált/elfajzott) szóval, hanem az *izvrascsonnij* (romlott, patologikus, természetellenes) szóval illeti őket.

Ezzel a verbális elhatárolódással is kifejezésre akarta juttatni, hogy saját valláserkölcsi bűn-, egészség- és betegség-felfogását egész világ választja az *Entartung* klinikai-orvosbiológiai megközelítésétől. Tolsztojnak meggyőződése volt, hogy Nordau semmit nem ért abból, amit elemez: az ember, a társadalom, a szellem, a művészet nem a biológia rugójára jár. Amikor a fiatal Gorkijjal vitatkozva egy ízben szóba kerül köztük a modern művészet elfajzása, Tolsztoj ingerülten kifakad: „Semmiféle elfajzás nem létezik, ezt ez az olasz Lombroso találta ki, a zsidó Nordau meg papagájként utána rikoltozta. Olaszország a sarlatánok, a

kalandorok országa, az Aretinók, a Casanovák, a Cagliostrók és más effélék szülőhelye. – Na és Garibaldi? – kérdeztem vissza. – Az más, az politika!"[11]

Figyelemreméltó, hogy szinte szó szerint ugyanezt mondja íróbarátjának az 1889-ben Taganrogba látogató Csehov: „Beszélgetni kezdtünk a neuraszténiáról és az elfajzásról. – Nem létezik semmiféle elfajzás – mondta Anton Pavlovics – ezt az egészet Max Nordau találta ki. A neuraszténia hamarosan meg fog szűnni. Mi mind ebben a betegségben szenvedünk. Ez abból ered, hogy hirtelen szokatlan körülmények között találtuk magunkat. Apáink még a földet túrták és kovácsműhelyekben dolgoztak, mi meg első osztályon utazgatunk és kényelmes szállodai szobákban szállunk meg. (...) De a gyerekeink számára ezek már megszokott körülmények lesznek, és a neuraszténia eltűnik majd. Ahogy eltűnik a pesszimizmus is, amit ugyanezek a körülmények szültek."[12]

Tolsztoj, mint ismeretes, nem áll meg a szimbolistáknál és dekadenseknél a „betegség" diagnosztizálásában, régiek és újak – Aiszkhülosztól Shakespeare-ig, Bachtól Beethovenig – egyaránt az „ártalmas", a „beteg" művészet skatulyájába kerülnek, olyannyira, hogy a nagy államellenes író ebben a tekintetben mintha kifejezetten *Az állam* szerzőjével értene egyet: legszívesebben magát a művészetet, különösen a zenét is száműzné a társadalomból. Mindenesetre Tolsztoj e kései művészetbölcseleti elmélkedése – ha nem is a nordaui vonalon – a századvég „degenerálódás-diskurzusába" illeszkedik, és nyelve, érvkészlete, stílusa számtalan ponton érintkezik az 1936-os antiformalista kampány retorikájával. Még ha szövegszerűen – tudtommal – senki nem is hivatkozott rá, a „formalista elfajzás" sztálinista retorikája sokkal tartozik Tolsztoj kései művészetfelfogásának.

A „fin du siècle" dekadens „degeneráltjai" és az 1930-as évek „balos elfajzottjai" – a „formalisták" – között azonban mégis Gorkij korai munkásságában találjuk meg a hiányzó láncszemet, mindenekelőtt a Nordau-könyv hatása alatt írt 1896-os *Verlaine és a dekadensek* című tanulmányában, melyet aztán az antiformalista kampány tetőpontján – de már Gorkij halála után – sietve újraközölt egy szovjet folyóirat.[13] A dekadens francia költőkről szóló 1896-os tudósításra, mely eredetileg „A.P." (Alekszej Peskov) szerzői monogrammal jelent meg a vidéki

11 Gorkij, Makszim: Lev Tolsztoj. In: Fortunatova, Ny. M. (szerk.): *L.N. Tolszoj v voszpominanyijah szovremennyikov II.* Moszkva: Hudozsesztvennaja Lityeratura, 1978. 502. (Tolsztojt saját fordításomban idézem – Szilágyi Ákos)

12 Tarahovszkij, A. B.: Iz voszpominanyij o A. P. Csehove. *Priazovszkij Kraj*, 1904. július 13. 2. (Tarahovszkij visszaemlékezését saját fordításomban idézem – Szilágyi Ákos)

13 Gorkij, Makszim: Paul Verlaine i dekadenti. *Zvezda*, 1937/6. 14–24.

Szamarszkaja Gazeta két egymást követő számában, Paul Verlaine halála kínálta az alkalmat Gorkijnak.

Jellemző, hogy az írásban Nordau nevét csak az *Entartung*-könyv egyik irodalmi példája – egy Maeterlink-vers – kapcsán említi meg, de anélkül, hogy jelezné, ki az a Nordau. Nordau neve a cikk írásakor feltehetően annyira ismert volt Oroszországban, hogy még a vidéki újságolvasók előtt sem szorult kommentárra. Fél évszázad múltán ezzel szemben annyira az ismeretlenség homályába merült, hogy Gorkij műveinek harminckötetes gyűjteményes kiadásában, melynek szerkesztői minden felbukkanó névhez gondos ismertetést fűztek, az 1949-ben kiadott kötetben, mely a korai Gorkij-írások gyűjteménye, Nordau neve csak a főszövegben jelenik meg, a jegyzetekben – feltehetően e név 1949-ben gyanúsan „kozmopolita", ha ugyan nem „cionista" csengése miatt – nem. Csak az *Entartung*-könyvben idézett Maeterlinck nevéhez fűztek jegyzetet.[14]

Verlaine, akit még Szerb Antal is *Entartung* ihlette kifejezésekkel mutat be *Világirodalom* című könyvében („két lábon járó betegség", „a századvégi patológia szerencsétlen megszemélyesítője"[15]), Nordaunak is kiemelt „antihőse". A fiatal Gorkij nem is mint költőt veszi górcső alá, hanem „mint embert, kulturális típust és mint annak az egyre jobban sokasodó csoportnak a kiemelkedő képviselőjét, amelynek tagjai dekadenseknek nevezik magukat. (...) Önként vállalják ezt a jelzőt, még büszkélkednek is beteges furcsaságukkal, mely hétköznapi szemmel nézve nevetséges figurát, *az orvos-pszichiáter nézőpontjából pszichotikus beteget*, a szociológus nézőpontjából pedig anarchistát csinál belőlük, anarchistát mind a művészet, mind a morál területén, és végül minden lehetséges szempontból nézve dekadenseket, márpedig a dekadencia kártékony, társadalomellenes jelenség, amely ellen mindenképpen harcolni kell."[16]

Ezzel együtt Gorkij számára már 1896-ban is elfogadhatatlan Nordau biológiai determinizmusa. Később pedig nyíltan szembe is fordul Nordau felfogásával. Egy 1910-es levelében ezt írja: „Max Nordau vulgarizál, abszolút nem értette meg a francia dekadensek motívumait. Nála csak biológia van."[17] Jellemző, hogy

14 Gorkij, Makszim: *Szobranyije szocsinyenyij v tridcatyi tomah. 23. tom, Sztatyji 1895–1906.* Moszkva: Goszlitizdat, 1949. https://traumlibrary.ru/book/gorkiy-pss30-23/gorkiy-pss30-23.html#s044 Annál részletesebb ismertetést találunk Nordauról Gorkij összes művei 1976-os kiadásának 25. kötetének jegyzeteiben. Gorkij, Makszim: *Polnoje Szobranyije Szocsinyenyij*. Moszkva: Nauka, 1976. 147.

15 Szerb Antal: *A világirodalom története III.* Budapest: Révai, 1942. 147.

16 Gorkij, 1937. 22. (Kiemelés – Sz. Á.) Az írást saját fordításomban idézem – Szilágyi Ákos.

17 Gorkij, 1976. 147.

nagy regényfolyamának, a századfordulón játszódó *Klim Szamgin életé*nek hamleti lelkű, az eszmék és események áradatában ide-oda vergődő altergó-hőse előbb helyeslően idézi Nordaut, de mikor kezébe kerül René Doumic, francia irodalomkritikus *Literatura i virozsgyenyije* című könyvecskéje,[18] mely idealista-vallási alapról utasítja el Nordau biologiai determinizmusát, megkönnyebbülten átáll a francia kritikus álláspontjára. Bizonyára az 1910-es évek elején a szocialista orosz „istenkeresőkhöz" (bogoiszkatyeli) csatlakozott Gorkijhoz is közelebb állhattak az ember spirituális szabadságát képviselő francia Doumic, mint a biológiai determináltságát hirdető német Nordau nézetei. De Nordau ekkor már különben is a tegnapi napot képviselte a társadalmi eszmék piacán.

A századfordulós Európa kulturális válságát, a dekadensek irodalmát nyugtalanul követő idős Tolsztoj és a harcosan dekadencia-ellenes fiatal Gorkij gondolkodására kétségkívül rányomta bélyegét a Nordau hatásos könyve nyomán elterjedt „elfajzás-diskurzus", ugyanakkor végtelenül távol állt mindkettőjüktől az „elfajzás" orvosbiológiai-genetikai fogalmának kiterjesztése az alkotóművészetre, magukra az alkotókra, egyáltalán az emberi jelenségre. Merítettek ugyan Nordau példatárából, de ők maguk nem orvosbiológiai, hanem morális, esztétikai és szociális szempontból, metaforaként – költői képként, retorikai alakzatként és nem tudományos tételként – használták a degenerálódás/elfajzás fogalmát. Innen nézve az 1930-as évek náci faji ideológiájában felbukkanó és a náci állam hatalmi praxisába átültetett *Entartung* a moreli-lombrosói-nordaui orvosbiológiai elfajzás-fogalom torz, *biopolitikai* folytatása, míg a sztálini totalitárius állam retorikájában felbukkanó és terrorisztikus gyakorlatába átültetett[19] *Virozsgyenyie* a tolsztoji-gorkiji szociális-morális elfajzás-metafora *politikai* megvalósítása volt.

18 Doumic, René: *Literatura i virozsgyenyije.* Odessza, 1894. A könyv alapját Doumic *Littérature et dégénérescence* címmel ugyanebben az évben a *Revue des Deux Mondes*-ban megjelent írása képezhette (121, 1894. 440–445.)

19 Néhány példa arra, mit is jelentett az „elfajzás"-metafora *politikai* alkalmazása a *Lityeraturnaja Gazeta* 1937. január 28-i számában a „Párhuzamos Trockista Központ moszkvai peréről" nyilatkozó írók tollából: „trockisztszkije virodki" (trockista elfajzottak/ korcsok/ degeneráltak/ torzszülöttek); „csudovisnije ubljudki" (ocsmány korcsok, iszonyatos szörnyszülöttek). Kontextusban: „A restauráció vérebei – akik hason csúszva követték falkavezérüket az embervérrel és becsülettel kereskedő, hazátlan (nye imejuscsim rogyinu) Trockijt, ezt az acsargó korcsot, a fasizmus ringyóját." Vagy: „Ezek az elfajzott korcsok akarták a világ legszabadabb, leghatalmasabb népét igájukba hajtani!" Természetesen a politikai elfajzottságra – csakúgy, mint náci oldalon a biopolitikai-genetikai elfajzottságra – nincs más „gyógymód", mint az „elfajzottak" megsemmisítése: „Lőjétek agyon ezeket a veszett kutyákat!"; „A veszett farkasokat nem kórházban ápolják, hanem megsemmisítik." (Az újságcikkek fordulatait saját fordításomban idézem – Szilágyi Ákos.)

Az 1936-ban már nagybeteg, de az antiformalista kampányban részt venni nem csak ezért vonakodó Gorkij *A formalizmusról* címmel a *Pravdá*ban megjelent cikkében sokatmondóan mellébeszélt. 1936-os írásában távoli utalásként sem merül fel sem Nordau neve, sem a „virozsgyenyie", az „Entartung" orosz megfelelője, amely az antiformalista kampányban a megbélyegzés és kiátkozás bevett formulájává vált. Gorkij úgy tett, mintha az antiformalista kampány nem a kultúra és a művészet összes területén a hatalom csúcsáról indított megsemmisítő háború lenne alkotók és intézmények ellen, hanem valamilyen félreértés folytán „lent" elszabadult, túlzásba vitt, feleslegesen eldurvult irodalmi belharc, amely esztétikai kérdésekről, a művészi forma ősi kérdéseiről folyik: „a forma jelentőségéről 1936 márciusáig kétezerháromszázhatvanhat esztendeje vitatkoznak – írja nyilvánvalóan csillapitólag, békítőleg Gorkij. – Az irodalomban ez esztétikai kérdés: a szép problémája".[20]

Ilyen átlátszó retorikai trükkökkel azonban akkor már nem lehetett lefékezni a felpörgő antiformalista kampányt, amely hiszen csak felvezetése, érzületi-hangulati előkészítése volt a már javában készülő, 1936 augusztusától pedig elszabaduló „nagy terrornak". Nem a világhírnévnek örvendő orosz író megnyilatkozásai – szavai, cikkei, Sztálinhoz írt levelei[21] – képezték ekkor már utolsó akadályát annak, hogy a terror gépezete beinduljon, hanem az, hogy még él, lélegzik, jelen van. Mostantól csak a halott Gorkijra volt szüksége a sztálini hatalomnak. 1936 júniusában aztán ez az utolsó akadály is elhárult a hatalom útjából:[22] Gorkij

20 Gorkij, Makszim: O formalizme. *Pravda*, 1936. április 9. 2–3.

21 Lásd például: A. M. Gorkij levele I. V. Sztálinnak 1936. március 7–10. körül. Nyersfogalmazványban fennmaradt kézirat. Nem tudni, eredetije csakugyan eljutott-e Sztálinhoz. Lásd Szilágyi Ákos: Állam és formalizmus. *2000*, 2014/3. 47.

22 Gorkij halálának körülményeiről bővebben: Szilágyi Ákos: Mr. West a bolsevikok országában. In: Szilágyi Ákos (szerk.) *André Gide: Visszatérés a Szovjetunióból.* Budapest: Interart, 1989. 5–44.

távozott az élők sorából, kezdetét vehette a rettenet politikai nagyszínházában a soron következő előadás.[23]

Alkalmazott teratológia

Az 1937-es náci *Entartete Kunstaustellung* – bizonyos szempontból – a 16–17. századi barokk Kunstkammer modern *imitációjaként* is felfogható – imitációjaként, *azaz* giccsként, márpedig a giccs – mint még Hermann Brochtól tudhatjuk – a Gonosszal van eljegyezve.[24] A náci „tudományos rasszizmus" kritériuma szerint „degeneráltaknak", azaz szörnyeknek (Unwesen) nyilvánított modern és avantgárd művészek „beteg agyszüleményeinek", „kulturbolsevista merényleteinek" fajvédő célzatú spektákuluma a múzeumi kiállítótérben természetesen csak a felszínen érintkezett az újkori Kunstkammerek monstruózus gyűjteményeinek játékterével. Utóbbiban szó sem volt a rendellenes, az extrém, a torz elfajzottságként való demonstrálásáról és a „normális emberi" világból kizárásáról: az összes szörnyszülemény, minden „idegenszerű és monstruózus" a természet játékaként *(lusus naturae)*, a teremtő természet „tréfájaként" jelent meg, jótékonyan és szellemileg termékenyen, mintha a Teremtő Isten – a természet alkotója – maga játszana, innen nézve pedig a természet zavarba hozó, elborzasztó, lenyűgöző „eltévelyedései", torzói és szörnyszülöttei és a normálisnak tekintett emberi lények

23 Zinovjevet, Kamenyevet, akikkel Gorkij régi keletű barátságban volt, másfél hónappal Gorkij halála után, az első moszkvai kirakatperben hozott ítéletek alapján 1936 augusztusában kivégezték. Az első kivégzések után, 1936. szeptember 25-én jelent meg a *Pravdá*ban Sztálin és Zsdanov Szocsiból Molotovnak és Kaganovicsnak küldött hírhedt ál-távirata, melyben javasolják az állambiztonsági szervek vezetője, Jagoda leváltását, mert – úgymond – „az OGPU négy éves lemaradásban van a trockista-zinovjevista blokk leleplezésében", ezért Jezsov kinevezését javasolják a helyére. Már csak a Belügyi Népbiztosság 00447. számú operatív direktívája hiányzott, hogy ténylegesen rendkívüli állapotot vezessenek be az országban és beinduljon a „nagy terror" gépezete, mely másfél év leforgása alatt *hétszázezer* ember kivégzéséhez és több mint egymillió ember kényszermunkatáborba zárásához vezetett. Lásd erről: Junge, Mark – Bordjugov, Gennagyij – Binner, Rolf: *Vertikal bolsova terrora. Isztorija operacii po prikazu NKVD N° 00447.* Moszkva: Novij Hronograf, 2008.

24 Hermann Broch *Das Böse im Wertsystem der Kunst* című, 1933-ban írt esszéjében a giccset imitációs rendszerként és anti-rendszerként írja le, így mutatva meg belső összefüggését a Gonosszal – a „Nagy Imitátorral", „Isten majmával", a „Hazugság Atyjával" –, aki bármit képes színlelni, imitálni, szimulálni, ebben rejlik végzetes megtévesztő ereje: igaznak mutatja a hazugságot, életnek a halált, szabadságnak a rabságot, szabadulásnak a kelepcébe kerülést, és megfordítva. Magyarul: Broch, Hermann: Giccs és iránymővészet. In: Dorfles, Gillo (szerk.): *A giccs.* Budapest: Gondolat, 1986. 66–72.

között nem létezett lényegi különbség: sokkal több volt bennük a közös, mint ami szétválasztja őket.[25]

Csak egyetlen példa: Jose Ribera *Magdalena Ventura férjével és fiával* című, de inkább *Muher Barbuda* (Szakállas Nő) címen ismert festménye modelljét – a dús szakállú szoptatós anyát, keblén kisdedével – a nápolyi spanyol alkirály nem azért vette fel ritkasággyűjteményébe, hogy pellengérre állítsa, elítélje, gúnyt űzzön abnormalitásából, hanem hogy „nagy természeti csodaként" mutogassa, ha nem is a széles néptömegeknek, de az arra érdemes értőknek, nagyúri látogatóinak (ezért is rendelte meg Riberától, a „természeti csoda" megörökítését).

A náci imitáció – az *Entartete Kunst* kiállítás „Kunstkammerje" – ezzel szemben nem játéktérre, inkább kínzó- és kivégzőkamrára, középkori szégyenpadra és pellengérre hasonlított. Nyoma sem volt itt a teremtő természet szép formát és formátlanságot egyaránt kreáló, a „természeteset" a „természetellenessel" olykor összekeverő, az emberi testet deformáló, a nemi szerepeket és funkciókat felcserélő játékosságának, a természet felfoghatatlan nagyszerűségén való csodálkozásnak, gyönyörködésnek és ismeretszerző kíváncsiságnak. A náci kiállításon a „szörnyszülöttekként" keretezett művészeket és „elmebajként", „fajellenes merényletként" keretezett alkotásaikat a legkevésbé sem a „játékos természet" csodáiként vagy tréfáiként vonultatták fel a tömegek előtt, hogy csodálatot keltsenek velük. Ellenkezőleg: a „természet szemetjeként", „korcsokként", „biológiai hulladékként", „faji mocsokként" kerültek kiállításra, hogy utálatot és undort keltsenek, mielőtt – immár általános helyeslés és össznépi egyetértés közepette – a „természet szemétdombjára" vetik őket, vagyis – ahogy az már a szeméttel civilizált társadalmakban történik – a szemétégetőben megsemmisítik: előbb a képeket és könyveket, aztán az embereket, végül – szigorúan általudományos alapon – „genetikai szemétnek", „kártékony hulladéknak" nyilvánított egész társadalmi csoportokat és népeket is. A csodálnivaló szépséget, a fajilag tiszta, normális, egészséges, harmonikus művészetet egy másik „Kunstkammerben" – az *Entartate Kunstaustellung*gal egy időben megnyitott *Erste Grosse Deutsche Kunstaustellung* kiállítóterében – kínálták a fajilag tiszta és öntudatos tömegeknek a klasszikus művészet imitációinak, vagyis a giccs *esztétikai* szörnyűségeinek öntőformáiban és műfajaiban.

Bármennyire jelentős volt is a különbség az „elfajzás" náci és sztálinista-szovjet, rasszista biopolitikai és osztályharcos politikai felfogása, a „természet

25 Erről bővebben lásd: Bredekamp, Horst: A Kunstkammer mint játéktér. (Fordította: Újvári Péter.) *Café Bábel*, 1994/4. 70–84.

szemétdombja" és a „történelem szemétdombja" között, a modernista és avantgárd művészetre – a náciknál többnyire „kultúrbolsevizmus", a sztálinistáknál „balos formalizmus" címen – használt megbélyegző-kirekesztő címkék, megszégyenítő jelzők és terrorisztikus módszerek tekintetében annyira közel kerültek egymáshoz, hogy a szovjet sajtó jó okkal hallgatta el az 1937-es náci *Entartate Kunst* kiállítást, jóllehet egyébként minden alkalmat megragadott a nácik kultúraromboló barbarizmusának bemutatására, ahogy azt például a *nyilvános* náci könyvégetések esetében tette, a lobogó könyvmáglyák képét a nácizmus szimbólumává emelve. De a szovjet sajtó hallgatásának oka nemcsak a „elfajzásos" terminológia és a művészetüldözés náci és a sztálinista céltáblája közötti kínos egybeesés volt, hanem a két totalitárius rendszer *kulturális mixtúrája* közötti mélyreható különbség is.

A náci titanizmus, a monumentális nagyságot (nagy korszak, „ezeréves birodalom", nagy művészet, nagy nép, nagy vezér) *imitáló* náci mixtúra modern, sőt, kora-posztmodern volt. Nem a szöveg – különösen nem a „szent szöveg" –, nem a könyv, a szó állt kulturális imitációja középpontjában, hanem a kép, a spektákulum, a rítus. Mindent – még az olvasnivaló szöveget is – néznivalóként, képként, eseményként igyekezett „eladni", teatralizálva-ritualizálva színre vinni, népszerűen mediatizálni. Ezzel szemben a sztálini kulturális mixtúra logokratikus volt. Ugyancsak a monumentálisat, a grandiózusan nagyot imitálta (a „nagy októberi forradalom", a „nagy Sztálin", a „nagy építkezések", a „nagy szovjet nép", még a terror is „nagy" volt), de középpontjában nem a látnivaló, hanem az olvasnivaló – az írás, a textus, az államideológia „szent könyvei" és azok kanonizált értelmezése – állt.

Végtelen jelentősége és súlya volt a leírt és kimondott Szónak: teremtő ereje és rontó ereje. Ezért lett a textualitás és verbalitás a sztálini kulturális mixtúra kiemelten veszélyes területe: mind azokra nézve, akik ilyen területen alkottak, mind azokra a műfajokra nézve, amelyek a legcsekélyebb mértékben is a szó művészetéhez – az irodalomhoz – kapcsolódtak, mint például a librettó vagy a forgatókönyv. Egy filmrendezőnek, egy képzőművésznek, egy zeneszerzőnek, még ha „balos formalista" volt is, ezerszer több esélye volt a terror túlélésére, mint egy írónak vagy egy színházi rendezőnek. A Sosztakovics operáját támadó Pravda-cikknek is szinte csak címe utalt a zenére *(Hangzavar zene helyett*[26]*)*, valójában az irodalmi librettóban elbeszélt és színpadra állított *történet* „durvasága és

26 Hangzavar zene helyett. (Fordította Szilágyi Ákos.) *2000*, 2014/3. https://ketezer.hu/2014/08/zene-helyett/

nyersessége", az ágyjelenetek „kéjsóvár érzékisége" képezte „kritika" vagy inkább inkvizítori számonkérés tárgyát (Sosztakovics le is vonta belőle a következtetést: többé nem komponált librettóra semmiféle zenét, nem írt operát). A filmért sem a rendezőt, hanem elsődlegesen az írót – a forgatókönyv íróját – terhelte minden felelősség: „Ugyan már – mondta egyszer a film rendezőjét kárhoztató filmfőigazgatónak Sztálin –, mit akar a rendezővel, ő csak – és ujjával mutatta, mintha a filmkamerát tekerné – leforgatja a forgatókönyvet."

A nácizmus – és e tekintetben nem a késő szovjet sztálini, hanem a kora szovjet forradalmi és a mindenkori amerikai tömegkultúrát követte[27] – a *modern képpel* „varázsolt", ezért is lehetett „varázslata" (tömegszuggesztiója) olyan hatékony. A sztálinizmus ezzel szemben a *szóval* akart „varázsolni", tulajdonképpen „archaizált": szavak erejével akarta megigézni a jórészt premodern állapotban élő, írni-olvasni épp csak megtanult tömegeket. A Sztálin-kultusz képeinek és szobrainak túltengő jelenléte a köztereken, hivatalos helységekben és a magánszférában is, némileg megtévesztő. Hiszen ezek az ortodox ikont imitálják, márpedig ennek nemhogy a modern képhez (a profán képhez, a technikai képhez), de még a középkori nyugati képzőművészet festett és faragott képeihez is vajmi kevés köze van, mivel az ikon a megtestesült Szó vagy Ige (Logosz/Verbum/Szlovo) jelenléte a képen, ezért is lett *szent* – érinthetetlen – ez a kép, még ha természetesen a totalitárius politikavallás *imitált szentsége* értelmében is.

Jellemző módon Sztálin előszeretettel jelenik meg „ikonjain" a kezében csukott evangéliumos könyvet tartó Pantokrátor Krisztus ikont imitálva, mint a Könyv Embere, csak ő többnyire az „SZK(b)P rövid történetét" – a *Kratkij Kurszot* – tartja szent könyvként a kezében. Más képeken mennyezetig érő könyveszszekrény előtt áll, vagy könyvek előtt ül kremli íróasztalánál, de mindenképpen könyvek társaságában. Az 1930-as évektől még a köztereket, utcákat, kirakatokat is elborítja a „szent" szöveg, amely nem nézni-, hanem olvasnivaló: a transzparensekre festett, épületek homlokzatára vésett, kirakatokba helyezett lózungok, beszédekből, könyvekből, párthatározatokból kiollózott idézetek; nem beszélve a *Pravda* aznapi számának hirdetőtáblákra ragasztott lepedőnyi újságoldalairól, amelyet az előttük tolongó tömeg *olvas*.

27 Bővebben erről lásd Szilágyi Ákos: Az eredeti és a másolat. Totalitárius államművészet a XX. században. In: Szilágyi Ákos: *A vágy titoktalan tárgya*. Budapest: Liget, 1992. 112–128.; Szilágyi Ákos: Hitler Adolf szupersztár. *Filmvilág*, 1990/1. 8–14. http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=4677

Már csak a kulturális mixtúra e sajátos, archaizáló jellege miatt sem merülhetett fel a sztálini korszakban, hogy a „balos elfajzottak" (levackije virozsgyenci), a „formalista korcsok" „őrült mázolmányait" kiállításon vonultassák fel a dolgozó nép elborzasztására, okulására és szórakoztatására. De túlmenően a kétféle kulturális imitáció közötti különbségen, volt még egy oka annak, hogy „balos formalizmus" képzőművészeit – e „szovjet elfajzottakat" – semmiféle leleplező, elrettentő, megszégyenítő kiállításon nem állították ki. Egész egyszerűen az, hogy a 30-as évek elejéig éppen nekik, a 10-es és 20-as évek magukat *nem politikai, hanem esztétikai értelemben* „baloldaliként" – a művészi forma radikális megújítóként, „forradalmasítóiként", „kísérletezőiként" – meghatározó modernjeinek és avantgárdistáinak a képeivel voltak teleaggatva a szovjet múzeumok kiállítótermei. A 10-es évek orosz képzőművészeti forradalmát elindító *Bubnovij Valet* (Káró Bubi) művészcsoport 1927-es, a Tretyakov Galériában[28] megrendezett nagyszabású retrospektív tárlatát a nácik 1937-ben egy az egyben bemutathatták volna maguknál „kultúrbolsevizmusként", azaz „elfajzott művészetként", a „kultúrbolsevizmus" hazájában azonban – jóllehet az 1926-os kiállítás képei 1936-ra itt is messzemenően kimerítették a „formalista elfajulás" kritériumát – nehéz lett volna a „forradalmi művészet" iskolateremtő mestereinek – Malevicsnek, Sterenbergnek, Filonovnak, Tatlinnak – tegnap még „forradalmi" és „haladó" alkotásait hirtelen a „formalista elfajzás" szörnyű példáiként felvonultatni.

Beszélni róluk, pocskondiázni, megbélyegezni őket a sajtóban és gyűléseken viszont annál inkább lehetett. Kép helyett maradt a szó, kiállítás helyett a vádbeszéd, illetve maradt a „képrombolás": eltüntetésük, kivonásuk a múzeumi kiállítótermekből, a náci *Entartete Kunst*-projekthez képest azzal a különbséggel, hogy az antiformalista kampányban nem elégették vagy külföldön értékesítették az „elfajzott" festményeket, hanem múzeumi raktárak mélyére süllyesztették őket. „Az utóbbi 20–25 év alatt – írta 1936-os felterjesztésében Sztálinnak és Molotovnak a Művészetügyi Bizottság elnöke, az antiformalista kampány megbízott karmestere, P. M. Kerzsencev – az ország legnagyobb múzeumai: az *Állami Tretyakov Galéria* és a *Russzkij Muzej* formalista és naturalista jellegű

28 A Bubnovij Valet ('Káró Bubi') művészcsoport 1927-es retrospektív kiállításáról lásd: *Visztavka proizvedenyij hudozsnyikov gruppi „Bubnovij Valet"*. Moszkva: Izd. Goszudarsztvennoj Tretyakovszkoj Gallerei, 1927. A csoportot a Pétervári Művészeti Akadémia 1910-ben „baloldaliság és lázadás" miatt egytől-egyig kizárt fiatal művészei alapították, többek között: P. P. Koncsalovszkij, I. I. Maskov, A. V. Kuprin, R. R. Falk, A. V. Lentulov. A laza társuláshoz cezanne-isták, fauve-isták, később kubisták, futuristák, szuprematisták csatlakoztak, többek között: N. Goncsarova, M. Larionov, D. Burljuk, K. Malevics.

alkotásokkal teltek meg. Mindazonáltal ezek a művészi szempontból jelentéktelen és számos esetben kifejezetten kártékony alkotások mindmáig megtöltik a múzeumok kiállító terének nagy részét (például a *Káró Bubi* és más formalista csoportosulások képei, levelemhez csatolok is néhány ilyen képről készült fotográfiát). Ugyanakkor a XIX. és XX. század legkiválóbb orosz realista mestereinek[29] vásznai, szobrai és rajzai múzeumi raktárakban porosodnak. A nagyszámú formalista mű miatt a szovjet korszak hamis színben tűnik fel a Tretyakov Galériában. Számos, állítólagosan a szovjet korszakot fémjelző mű tűrhetetlenül alacsony színvonala különösen szembeötlő a nagyszerű Repin-kiállítással való összevetésben. Természetesen az ilyesfajta »festmények« gúnyos megjegyzéseket váltanak ki a múzeum munkás látogatóiból. Az eltávolítandó, de történeti és művészettörténeti vizsgálódás szempontjából érdeklődésre számot tartó anyag számára célszerű külön helyiséget kijelölni, amely a látogatók széles tömegei előtt zárva van. A képek áthelyezésével egyidejűleg, a Repin-kiállítás tapasztalata alapján a Művészetügyi Bizottság a realista művészet propagálása céljából egy sor hasonló kiállítás megrendezését javasolja, például Szurikov, Rembrandt és mások képeiből. Kérem az alábbi határozat jóváhagyását: 1. Elfogadjuk a Művészetügyi Bizottság javaslatát, miszerint el kell távolítani a *Tretyakov Galéria* és a *Russzkij Muzej* nyilvános kiállítótermeiből az utóbbi 25 év során idekerült formalista és durván naturalista képeket. 2. Jóváhagyjuk, hogy a Művészetügyi Bizottság szervezésében speciális kiállításokat rendezzenek olyan realista művészek képeiből, mint Repin, Szurikov, Rembrandt."[30]

A múlt imitálandó mintáit megtestesítő mesterek e névsora korántsem véletlen. Ivan Gronszkij, a „szocialista realizmus" terminus „feltalálója" 1974-es életinterjúban így számol be arról, hogyan magyarázta meg 1934-ben az értetlenkedő képzőművészeknek, mi is az a szocialista realizmus a festészetben: „Kicsit leegyszerűsítve azt mondanám, a szocialista realizmust a festészetben úgy lehet elképzelni, mint Rembrandt, Rubens és Repin festészetét, csak a munkásosztály,

29 A „peredvizsnyikek", a 19. századi orosz festészet zsánerképfestői, ama „realista mesterek" és követőik a forradalmi 20-as években a művészet jobboldalán találták magukat az esztétikai „ellenforradalom" képviselőiként. „Akik politikailag a legbaloldalibbnak gondolják magukat – a régi realizmus szélsőjobb padsoraiban ülnek" – írja Jevgenyij Zamjatyin, a *Mi* című antiutópia szerzője a kortárs művészetről adott 1923-as körképében és maró iróniával hozzáteszi: „ha létezne a Művészet Forradalmi Ítélőszéke, akkor az ilyen alkotókat művészeti ellenforradalomért kellene felelősségre vonnia". (Zamjatyin, Jevgenyij: *Novaja russzkaja proza*. In: Zamjatyin, Jevgenyij: Szobranyije szocsinyenyij, tom 3. Lica. Moszkva: Russzkaja knyiga, 2004. 133., 126.)

30 Makszimenkov, Leonyid: *Szumbur vmeszto muziki. Sztalinszkaja kulturnaja revoljucija 1936–1938*. Moszkva: Jurigyicseszkaja knyiga, 1997. 228–229.

a szocializmus szolgálatába állítva."[31] Más szavakkal: szocialista realizmus = a klasszikus művészeti szépség – egyszerűség, közérthetőség, harmónia – a „munkásparaszti osztályállam" politikai érdekeinek szolgálatába állítva.

Hasonlóan képzelte el Goebbels és Hitler is a „nemzetiszocialista realizmust" azzal a különbséggel, hogy ők a klasszikus szépséget a „faji állam", a „genetikailag megtisztított" német nép, az „egészséges nemzet" szolgálatába kívánták állítani. Az eredmény egyfelől a modernista és avantgárd művészet – itt „balos formalizmus", ott „zsidó kultúrbolsevizmus" címén történő – felszámolása, másfelől a klasszikus művészet – itt monumentalista, ott titanista – imitációja, vagyis a grandiózus giccs lett; a társadalmi következmény pedig a Gonosz rémuralma: kultúrarombolás, művészet- és művészüldözés és permanens emberirtás – itt a tömegterror kivégzőkamráiban és a lágerekben, ott a népirtás gázkamráiban és a koncentrációs táborokban.

A formalizmus mint „balos torzság"

A formalista elfajzottak művészetét az 1936-os kampányban a „szumbur" (zűrzavar, elmezavar, káosz) szón kívül leggyakrabban még egy szóval illették: „urodsztvo" (rútság, torzság, ocsmányság), mindkét esetben az obligát „levackoje" (balos, baloskodó) jelző kíséretében: „levackij szumbur", „levackoje urodsztvo". Előbbi inkább a zene és az irodalom, utóbbi a képzőművészet[32] és az építészet területén társult a formalista elfajzottsághoz (virozsgyenyije).

Az elfajzott művészet elleni náci és a formalizmus elleni sztálini szovjet kampány metaforahasználatában tetten érhető átfedések talán ezen a téren – a szabályos, statikus, klasszicista egyszerűség és harmónia *imitációjával* szemben a valóság dinamikus, szabálytalan, ellentmondásos, nyitott folyamatát poétizáló *igaz* művészet elítélése terén – a legerősebbek. Különösen durva példája a két imitáció

31 Ivan Mihajlovics Gronszkij 1974. május 27-én Viktor Duvakinnal készült és 2023. január 23-án közzé tett beszélgetését lásd: https://oralhistory.ru/talks/orh-372-373

32 Protyiv formalizma i »levackogo urodsztva« v isszkusztve (A képzőművészeti formalizmus és »balos torzság« ellen). *Komszomolszkaja Pravda*, 1936. február 14. 3. A szerzői név nélkül publikált cikk később megjelent a *Protyiv Formalizma i naturalizma v isszkusztve* című cikkgyűjteményben is (Moszkva: OGIZ–IZOGIZ, 1937. 18–19.)

közel kerülésének *A mocsokság-festőkről* (O hudozsnyikah-pacskunah)[33] írt 1936-os *Pravda*-cikk, melynek névtelen szerzője a 20-as évek virtuóz „baloldali művészéből", gyerekkönyv-grafikáival iskolát teremtő Vlagyimir Lebegyevből, valóságos *formalista gyerekrontót* csinált. A cikk – Victor Hugo *A nevető ember* című regényének csecsemőkereskedőkről szóló bevezető fejezetét idézve – Lebegyevet úgy mutatta be, mint valamilyen huszadik századi *comprachicos*t: „A comprachicosok gyermekeket nyomorítottak meg szörnyű maszkká változtatva arcukat. (...) A comprachicos a középkor szörnyűségesen torz grimasza volt. De nem különös-e, nem brutális-e, hogy még napjainkban, még itt, a mi hazánkban is akadnak, *akik mesterségüknek tekintik a gyermeki test efféle eltorzítását, jóllehet természetesen papíron, csak papíron, kizárólag rajzban!* Kezemben egy könyv, amit nehéz undor nélkül forgatni, *olyan, mint valami patológiai-anatómiai atlasz.* Összegyűjtötték benne az eltorzított gyermeki test minden fajtáját, ami csak egy comprachicos képzeletében megfoganhat: görvélykóros, gyufaszál-lábú, felfúvódott hasú, szem és orr nélküli kisgyerekek, majom-formájú gyerekek, gyengeelméjű fiúcskák, elvadult és torzonborz lányok. De ebben a könyvben torz lények a felnőttek is, az állatok pedig nyomorékok. Itt van például egy undort és borzadályt keltő ocsmány macska. De van rosszabb is ennél: egy megnyúzott tetem – egy döglött ló maradványai. A torzság e világában (v etom mire urodsztva) mintha még a növények is a comprachicos kezén mentek volna keresztül: a fák törzse fájdalmasan meggörbed, mindenféle undorító kinövések, hólyagok jelennek meg rajtuk, a pálmafák rútak, körülöttük tüskebokrok, nincs illata semminek. (...) *Mintha az egész könyvet egy zord, kegyetlen comprachicos szántotta volna végig, aki halálosan gyűlöl minden természeteset, egyszerűt, örömtelit, életvidámat, fénylőt, nélkülözhetetlent,* – és miután mindent eltorzított, megnyomorított, tönkretett, mindenre rányomta a maga förtelmes bélyegét, ocsmány művét bevégezve, az egész alá ujjongva odakanyarítsa a nevét: V. Lebegyev képzőművész rajzai."[34]

A „balos rútság/torzság" elleni küzdelem a festészetben (borba sz levackim urodsztvom v zsivopiszi) valósággal egyfajta *teratofóbia* jellegét öltötte a kampányban: „A rútságnak, a torzságnak (urodsztvo) megvan a maga története a

33 O hudozsnyikah-pacskunah. In: *Protyiv Formalizma i naturalizma v isszkusztve*. Moszkva: OGIZ–IZOGIZ, 1937. A „pacskun" kontextuális jelentését nem könnyű visszaadni: a *pacsmagoló, pamacsoló, maszatoló* nem fejezi ki a viszolygást, sőt, undort, ami ebben a kontextusban társul hozzá. Mint az idézetek fordítója, az „undokság-festő" és „mocsokság-festő" között választottam – utóbbi javára – Szilágyi Ákos.

34 O hudozsnyikah-pacskunah, 1937. 11–12. (Az újságcikket saját fordításomban idézem – Szilágyi Ákos)

művészetben. Ismerjük például a párizsi Notre Dame székesegyház szörnyeit. Ne menjünk most bele azoknak a forrásoknak az elemzésébe, amelyek ezeket a nyomasztó ábrázolásokat ihlették. A szovjet alkotóművészek más ihletforrásokból táplálkoznak. *Mindenesetre, ha valamelyiküknek eszébe jutna, hogy egy szovjet óvoda falait a párizsi Notre Dame szörnyeihez hasonlókkal pingálja tele, azt kíméletlenül el kell zavarnunk.* Aki nem tud vagy nem akar egyszerűen, derűsen, szeretettel a szovjet gyermekek számára alkotni, aki gyűlöli a szovjet gyermek vidám, napsütötte világát, aki csak arra képes, hogy saját örömére »ocsmányságokkal« mázolja össze a könyvek lapjait, az tartsa magát minél távolabb a gyermekeinktől."[35]

Epilógus

Friedrich Nietzsche (Nordau könyvének egyik fő „degeneráltja") ezt írja *Bálványok alkonya* című művében: „Amit azelőtt nem tudtunk, amit ma tudunk, tudhatnánk – visszafejlődés, visszafordulás, valamiféle értelemben és fokon egyáltalán nem lehetséges. Mi fiziológusok legalábbis tudjuk ezt. De minden pap és moralista hitt ebben – vissza akarták vinni, visszasrófolni az emberiséget az erény egy korábbi mértékére. Az erkölcs mindig Prokrusztész-ágy volt. Ebben még a politikusok is utánozták az erény prédikátorait: *még ma is vannak pártok, amelyek minden dolog rák-hátrálásáról álmodnak, mint célról. De senki sem lehet rákká. Semmi nem segít: előre kell haladnunk, akarom mondani lépésről lépésre tovább a dekadenciában (én így definiálom a modern »haladást«...). Ezt a fejlődést lehet gátolni, és a gát révén magát az elfajzást felduzzasztani, felhalmozni, hevesebbé és váratlanabbá tenni: többet nem tehetünk."*[36]

Nietzsche dekadenciaként, elfajzásként definiálta a modern haladást, Max Nordau haladásellenességként, a fejlődés akadályaként értette félre a dekadenciát, az elfajzást. Nem látta, hogy haladás és dekadencia ugyanannak a modernizációs világfolyamatnak két oldala, egyik nem létezhet a másik nélkül. Az „elfajzást" gátolni annyi, mint a fejlődést gátolni, ezzel pedig felduzzasztani, vagyis megsokszorozni az „elfajzást", a rosszat, és mint azt a „rák-hátrálásba" kezdő, a

35 O hudozsnyikah-pacskunah, 1937. 11.

36 Nietzsche, Friedrich: *Bálványok alkonya (Avagy hogyan filozofálunk a kalapáccsal).* In: Nietzsche, Friedrich: Válogatott írásai. (Fordította: Szabó Ede.) Budapest: Gondolat, 1972. 380. (Kiemelés – Sz. Á.)

visszafordulást előrehaladásnak, kolosszális fejlődésnek hazudó totalitárius szörnyállamok gyakorlata a huszadik században megmutatta – ez a legrosszabb rossz. Az eltorlaszolással ugyanis az elfajzás magukban ezekben az államokban duzzadt és halmozódott fel, ők maguk váltak elfajzottakká – elfajzott állammá, elfajzott párttá, elfajzott hatalommá –, mely elfajzottakban találta meg politikai vezéreit, a tömegterror és a totális háború szörnyűségeiben mindennapi gyakorlatát, és a giccsben – az antiművészetté fajzott művészetben – adekvát művészetét.

Gelencsér Gábor[1]

KÖZÖS NEVEZŐ

A Horthy- és Rákosi-korszak politikai filmjeinek ikonográfiája

Bevezetés

A harmincas évek és a második világháború német és szovjet propagandafilmjeinek szakirodalma könyvtárnyi. A náci és a szocialista realista mozgóképek összehasonlítására kevesebben vállalkoznak, de erre is találunk példát.[2] A magyar film a második világháború alatt és az ötvenes években – az ország politikai irányultságának megfelelően – magán viseli a két rezsim propagandafilmjeinek hatását; a németét kisebb mértékben, a szovjetét annál inkább. Ám arról, hogy a kettőnek köze volna egymáshoz, hogy az ellentétes ideológiák ellenére a filmek propagandisztikussága felvet párhuzamokat, már kevesebb szó esik nálunk.

Az államszocialista korszakban érthető a merev elhatárolódás, hiszen a kétféle diktatúra hasonló elemeinek felmutatása, a náci rezsim „továbbszolgáló" háborús bűnöseinek jelenléte a szovjet elnyomó apparátusban a legnagyobb tabuk közé tartozik. A két korszak összefonódásáról szóló, 1985-ben forgatott Ember Judit dokumentumfilm, a *Hagyd beszélni a Kutruczot!* nem véletlenül lett a Kádár-korszak utolsó betiltott filmje. S az sem véletlen, hogy az utolsóként betiltott játékfilm, Jeles András *Álombrigád*ja (1983) e témakörben is tartalmaz egy botrányos jelenetet, amikor rögtön a főcím után az amatőr szereplő által alakított munkásfigura a televízió monitorjának keretében, sörösüveggel a kezében, már igencsak illuminálatlan elmondott monológjában a nácizmus és a kommunizmus

1 Gelencsér Gábor esztéta, filmtörténész, egyetemi docens, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Filmtudomány Tanszék.

2 Lásd pl.: Baird, Jay W.: Nazi Film Propaganda and the Soviet Union. *Film & History, 11* (2), 1981. 34–41. DOI: 10.1353/flm.1981.a402956; Taylor, Richard: *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*. London – New York: I. B. Tauris, 1998. A magyar szerzők közül Szilágyi Ákos esszéje foglalkozik a két rezsim filmjeinek összehasonlításával: Szilágyi Ákos: Hitler Adolf szupersztár. A totalitárius kor mozija. *Filmvilág*, 1990/1. 8–14. Lásd továbbá a szerző cikksorozatát a szovjet propagandafilmekről: Szilágyi Ákos: Sztálini idők mozija 1–5. *Filmvilág*, 1988/9. 35–39., *Filmvilág*, 1988/10. 45–49., *Filmvilág*, 1988/11. 30–35., *Filmvilág*, 1988/12. 42–50., *Filmvilág*, 1989/1. 47–53.

– nevezetesen egy előbb Hitlertől, majd Rákositól hallott politikai szónoklat – közé tesz egyenlőségjelet. Az 1945 előtti és 1948 utáni politikai rezsimek eltérő ideológiája tehát a művészeti korszakok éles cezúráját implikálja, míg a kétféle diktatúra és terror közötti hasonlóságok és az abból fakadó szemléleti-esztétikai párhuzam hivatalosan jó ideig nem fogalmazódhat meg.

A filmtörténet esetében a folytonosság tagadása annál is elfogadhatóbbnak tűnt, mivel az 1945 előtti és az 1948 utáni korszak filmkultúrája valóban alapvetően eltért egymástól: előbbi elsősorban piaci alapon szerveződött, míg utóbbi, főleg első, a szocialista realizmust jelentő éveiben (1948 és 1953 között) alapvetően az akkorra kiépülő egypárti totalitárius diktatúra szolgálatában állt. Nem véletlenül kezdi az 1945 és 1953 közötti korszak áttekintését 1992-ben megjelent, tehát a szocialista realizmust már nyíltan bíráló monográfiáját Szilágyi Gábor ezzel a mondattal: „Nemcsak a magyar nép, de a magyar filmgyártás történetében is korszakhatár az 1945-ös esztendő."[3] A két korszak eltérő jellegére reflektál Rainer M. János és Kresalek Gábor tanulmánya, amikor a szocialista realizmus célkitűzésének filmtörténeti kontextusát így írják le: „A feladat most már a *szórakoztatóiparból* az ideológia vezérelte *agitációs iparba* való áttérés volt."[4]

A Kádár-korszak utáni magyar filmtörténetírás azonban már árnyalhatja a képet, hiszen sem politikai-cenzurális, sem ízlés- és értékítélet nem korlátozza abban, hogy egyrészt az esetleges intézményi, szemléleti vagy formai kapcsolatokat feltárja, másrészt rehabilitálja a Horthy-éra egyoldalúan kommersznek minősített, kétségkívül elsősorban szórakoztató funkciójú populáris filmkultúráját. A korszak tudományos igényű feldolgozásának kezdete elsősorban Király Jenő, valamint szerzőtársa, Balogh Gyöngyi nevéhez fűződik,[5] s ezt a munkát folytatja több tanulmányában Vajdovich Györgyi[6] és Pápai Zsolt.[7] Szilágyi Gábor levéltári kutatásokon alapuló monográfiáját követően pedig Pólik József foglalkozik

3 Szilágyi Gábor: *Tűzkeresztség. A magyar játékfilm története 1945–1953*. Budapest: Magyar Filmintézet, 1992. 5.

4 Rainer M. János – Kresalek Gábor: A magyar társadalom filmen. Társadalomkép, érték, ideológia 1948–1956. *Szellemkép*, 1990/2. o. n. [Kiemelések az eredetiben – G. G.]

5 Lásd: Balogh Gyöngyi – Király Jenő: *„Csak egy nap a világ...". A magyar film műfaj- és stílustörténete 1929–1936*. Budapest: Magyar Filmintézet, 2000.

6 A szerző jelen témánkba vágó tanulmánya: Vajdovich Györgyi: Ideológiai üzenet az 1939–1944 közötti magyar filmekben. *Metropolis*, 2013/2. 6–10.

7 Ugyancsak az itt vizsgált jelenséghez kapcsolódóan: Pápai Zsolt: Borderline-fikciók. Megjegyzések a Horthy-korszak filmjeinek politikatörténeti és társadalomlélektani kontextusáról. *Metropolis*, 2018/3. 42–59.

módszeresen az ötvenes évek filmjeivel, immár kötetté szerkesztett írásaiban.[8] Mind a monográfiák, mind a tanulmányok azonban önmagukban zárt filmtörténeti korszakként kezelik az adott periódusokat, s elsősorban azok jellegzetes műfaji és stiláris alakzatait vizsgálják.

Varga Balázs ötvenes évekről szóló filmtörténeti tanulmánya viszont az intézményrendszer szempontjából indítja gondolatmenetét, így az állami, illetve politikai beavatkozások jelenlétének előképeire is kitér. E szerint a filmgyártás 1948-as államosítása már korábban, a Tanácsköztársaság alatt is megtörténik (megelőzve ezzel Szovjet-Oroszországot), s a proletárdiktatúra fennállásának rövid időtartama alatt (különösen, ha a filmek átfutási idejére gondolunk) létrehoz néhány, a munkáshatalom mellett elkötelezett propagandafilmet, így például Kertész Mihály *Jön az öcsém* (1919) című tízperces agitkáját, de készül – igaz, egyetlen – nagyjátékfilm is, Lázár Lajos esztétikai szempontból korántsem érdektelen *Tegnap*ja (1919).

A rövid életű közjáték után a magyar film visszatér a szórakoztató funkcióhoz, s a húszas évek drámai hanyatlását követően ebben a szellemben indul el nagy lendülettel a hangosfilmkorszak. Az újabb politikai beavatkozás a magyar filmbe – még ha ez nem mérhető a '19-eshez és majd az 1948-cal indulóhoz sem – 1938-tól kezdődik. „A magyar filmtörténet közvetlen politikai dimenzióit szem előtt tartva tehát – írja Varga Balázs – 1938 a legfontosabb cezúra, ettől kezdve lényegében a nyolcvanas évek második feléig meghatározó szerepet játszik a mindenkori politikai akarat a magyar filmgyártás működtetésében: a filmek elsősorban politikai erőtérben méretnek meg." A következő bekezdés első mondata pedig így szól: „1945 tehát ebből a szempontból nem jelentett korszakhatárt a magyar filmtörténetben."[9] A korábban határozott cezúraként beállított 1945-ös, illetve 1948-as év ezért (a kettő közötti koalíciós időszak filmtörténetileg is átmeneti szakasz) a „politikai dimenzió" tekintetében megkérdőjelezhető.

Tanulmányomban arra keresem a választ, hogy az eltérő irányultságú politikai akarat jelenléte milyen nyomot hagy az 1938 és 1945, illetve 1948 és 1953 közötti filmek ikonográfiáján? (A művészettörténettől kölcsönzött fogalmat annak eredeti és legalapvetőbb értelmében, a művek tartalmi és ábrázolási formáinak leírására használom.) Vajon az 1945 előtti, majd az 1948-at követő, a

8 Pólik József: *Körhinta a viharban. Filmesztétikai írások.* Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2019. 7–100.

9 Varga Balázs: Fent és lent. Politika és ideológia az ötvenes évek elejének termelési filmjeiben. *Art Limes*, 2004/2. 56.

politikai irányítást részben, illetve egészben magán viselő filmtörténeti korszakok filmjei között található-e bármilyen hasonlóság? Létezik-e „közös nevező" a különböző ideológiájú filmek ikonográfiájában? Amennyiben igen, úgy mindez olyan távlatosabb következtetés levonására is lehetőséget nyújt, miszerint a művészet propagandává züllesztése hasonló ikonográfiai következményekkel jár.

Mindennek bizonyítását – egy rövid, az 1938 és 1945, valamint az 1948 és 1953 közötti korszakok hasonlóságait és különbségeit felvillantó filmtörténeti vázlat után – néhány konkrét példa segítségével végzem el. Ezekben közös ikonográfiai jegyként a politikai vezetők idézésének és a lelkesítő indulóknak a *motívumát*, a *karakterábrázolást* (miliő, öltözködés, habitus, gesztusnyelv), végül a képi fogalmazásmód egy bizonyos *retorikus alakzatát* (felső gépállású totál) veszem szemügyre, és hasonlítom össze a két korszak egy-egy filmjében. Mindebben Pápai Zsolt legújabb kutatásai voltak elsősorban segítségemre: az általa egyelőre csak egy-egy lexikonszócikkben felvetett filmpárhuzamok nyomába eredtem szoros szövegelemzéseimmel. Erre különösképpen az 1945 előtti időszak nagyságrendekkel hatalmasabb (tízszeres) filmtermése miatt szorultam rá, hiszen az államszocialista periódus kutatójaként a korai hangosfilmkorszak műveit kevéssé ismerem. (1931 és 1944 között több mint háromszázötven film készült, s a politikai befolyásoltság megjelenését elhozó második világháborús évek alatt kiváltképp magasra ugrott az éves filmszám: 1943-ban ötvenhárom magyar bemutatót tartottak. Ezzel szemben 1948 és 1953 között mindössze harminckét film született.)

A Tanácsköztársaság alatt keletkező néhány film természetes „szövetségese" a szocialista realizmusnak, hiszen ugyanaz az ideológia hasonló szellemben irányítja a rövid időre államosított filmgyártást. A háború utáni nehézségeket azonban nehezen küzdik le, így mindössze egyetlen játékfilm készül ekkor, amelyet a Tanácsköztársaság bukása után már be sem mutatnak. Az 1931-ben majd az első hangosfilmet, *A kék bálvány*t forgató Lázár Lajos *Tegnap* című, fentebb már említett munkájáról Pápai Zsolt ezt írja: „A *Tegnap* értékstruktúrája a későbbi, ötvenes évekbeli termelési filmek világképét előlegezi – a dolgozók állnak szemben a reakciósokkal –, de – teszi hozzá a szócikk szerzője – amazokénál nagyobb hangsúllyal mutat magánéleti konfrontációkat."[10]

Lázár filmje tehát kevéssé tud szakítani a hagyományosabb karakterépítés megoldásaival, a hollywoodi film kánonja által szentesített kettős (társadalmi

10 Pápai Zsolt: Tegnap. In: Gelencsér Gábor – Murai András – Pápai Zsolt – Varga Zoltán (szerk.): *Magyar filmek 1896–2021.* Budapest: Magyar Művészeti Akadémia, 2021. 38.

és magánéleti) motivációval; ezt majd a szocialista realizmus kizárólag ideológia által vezérelt hősei fogják megtenni. Máskor a szerző egy termelési film, a *Gyarmat a föld alatt* (Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat rendezői és dramaturgiai munkaközössége, 1951) kapcsán utal arra, hogy a szabotázsfilmek, mely alműfaj körébe ez a film tartozik, „nem a semmiből születtek", s előzményként Bánky Viktor *András* (1939), valamint Rodrigez Endre *Ismeretlen ellenfél* (1940) és Martonffy Emil *Szabotázs* (1942) című filmjét említi.[11] Az *Ismeretlen ellenfél*ről szóló szócikkben pedig a film kémthriller műfaját emeli ki, s ez a termelési filmekkel összefüggésben is fontos megfigyelés, amennyiben azok sajátos, politikailag motivált „műfajiságuk" mellett (hiszen a termelési vagy szabotázsfilm műfaja vitatott kategória, ezért idézőjelbe teendő) klasszikus, azaz valódi műfaji karaktert is kaphattak.[12] (A bűnügyi mellett további lehetséges zsánerként a románc és a vígjáték adódott.) Az *András* és a *Szabotázs*, illetve a *Gyarmat a föld alatt* című filmből magam is hozok a két korszak közötti kapcsolatot igazoló példákat, továbbá az 1945 előtti időszakból a hírhedett *Őrségváltás*ból fogok jelenetek felidézni, a termelési filmek közül pedig a téesz tematikájú *Felszabadult föld* (Bán Frigyes, 1950) és *Tűzkeresztség* (Bán Frigyes, 1951), valamint az *Ifjú szívvel* (Keleti Márton, 1953) kerül majd elő.

A két korszak

Az 1938 és 1945, illetve az 1948 és 1953 közötti filmtörténeti korszakok alapvető különbségeik mellett számos hasonlóságot is mutatnak. Az alábbiakban ezt a kettősséget igyekszem bemutatni, amelyből következően tehát korántsem tehető egyenlőségjel a két történelmi periódus közé, miközben a filmgyártás terén felvethetők rokon jelenségek.

Elsőként rögzíteni kell, hogy mindkettő határait történelmi-politikai események jelölik ki.

A korai hangosfilmkorszakban a politika közvetlenebb jelenlétét a filmgyártásban az 1938-as első zsidótörvényben előirányzott kamarák felállítása hozza el, amelynek következtében 1939. január 1-én elkezdi működését a Színház- és Filmművészeti Kamara. A filmek hosszabb átfutása miatt tehát 1939 adódik korszakhatárként, de a kreatív alkotókat kiszorító „zsidótörvények már 1938-ban

11 Pápai Zsolt: Gyarmat a föld alatt. In: Gelencsér et al., 2021. 152.
12 Pápai Zsolt: Ismeretlen ellenfél. In: Gelencsér et al., 2021. 99.

éreztetik hatásukat".[13] A korszak legnevesebb rendezőinek, a *Hyppolit, a lakáj*t (1931) jegyző Székely Istvánnak és a *Meseautó*t (1934) forgató Gaál Bélának egy csapásra derékba törik a pályafutása (előbbi emigrál, utóbbi a nyilasterror áldozata lesz); egy sor színészt leparancsolnak a vászonról (például a legnépszerűbb komikust, Kabos Gyulát, valamint gyakori partnerét, Gombaszögi Ellát), egyedül a „láthatatlan" forgatókönyvírók dolgozhatnak álnéven tovább (mint a *Hyppolit* szerzője, Nóti Károly).

Ugyancsak 1939-re datálódik az Országos Nemzeti Filmbizottság megalakulása, amely – más szervezetekkel együtt – az elő- és utócenzúrát formálisan is gyakorolta, de maga a cenzúra „informális eszközökkel már korábban is megvalósult a Magyarországon gyártott alkotások esetében".[14] Az ONFB élére 1940 közepén kinevezett báró Wlassics Gyula 1942-ben a következőket mondta „a magyar film szellemi fejlődéséről": „[...] a hangosfilm a legbiztosabb módja a propagandának, de egyben legalkalmasabb eszköze a népművelésnek és nemzetnevelésnek [...]".[15] Wlassics szerepe a korszak filmpolitikájában Révai Józseféhez hasonlítható az ötvenes években, s amennyiben utóbbival ellentétben előbbi neve kevéssé ismert, az közvetve a két korszak politikai befolyásoltságának léptékkülönbségét jelzi. A Horthy-korszakkal szorosan összefonódó filmtörténeti periódus vége a második világháború lezárulásához kötődik, noha „a nyilas hatalomátvétellel megszűnt a játékfilmgyártás Magyarországon".[16]

Az újabb markáns filmtörténeti periódus azonban csak néhány évvel később indul el: „A filmgyártás 1945-ös újraindítása [...] nem jelent igazi korszakhatárt, mert bár az 1945 utáni változások elősegítik például egy-két műalkotás megszületését, alapvető fordulat csak az 1948–49-es államosítással következik be, mely a filmipar teljes szerkezetét és a filmek jellegét is átalakítja."[17] Az új korszak kezdetét tehát az 1948-as államosítás jelöli ki (ilyesmiről 1945 előtt egyáltalán nem beszélhetünk, akkor az állam csak közvetetten, filmgyári infrastruktúrával, adórendeletekkel támogatja a filmipart), míg a filmgyártás politikai irányításában az 1949-ben létrehozott Népművelési Minisztériumé lesz a vezető szerep, élén

13 Vajdovich Györgyi: A magyar film 1939 és 1945 között. *Metropolis*, 2013/2. 9. (A továbbiakban: Vajdovich, 2013a.)
14 Záhonyi-Ábel Márk: A magyar filmes intézményrendszer 1938–1944. *Metropolis*, 2013/2. 15.
15 Báró Wlassics Gyula államtitkár a magyar film szellemi fejlődéséről. *Magyar Film*, 1942/28. 5. Idézi: Záhonyi-Ábel, 2013. 16.
16 Sándor Tibor: *Őrségváltás után. Zsidókérdés és filmpolitika 1938–1944.* Budapest: Magyar Filmintézet, 1997. 220.
17 Vajdovich, 2013a. 9.

Révai Józseffel. A szocialista realizmus végét a Sztálin halála után, 1953-ban elinduló olvadás hozza el, amelynek hatására már 1954-ben jelentős apolitikus (első) filmek születhetnek (Makk Károly: *Liliomfi*, 1954; Révész György: *2 x 2 néha öt*, 1954), 1955-ben pedig egy sor, a szocialista realizmus nyomait még magán viselő, ám ma is klasszikusnak számító, meggyőző stíluserejű film készül el (Fábri Zoltán: *Körhinta*, 1955; Gertler Viktor: *Gázolás*, 1955; Makk Károly: *A 9-es kórterem*, 1955; Máriássy Félix: *Budapesti tavasz*, 1955).

Miközben az ötvenes évek Rákosi-érájában egyértelmű a politikai akarat jelenléte a filmekben, az 1938 és 1945 közötti periódusról ez nem mondható el. A piaci alapon működő populáris filmkultúra őrzi hegemóniáját: „A politikai befolyás nem lebecsülendő ugyan, de a közönségigényekhez képest másodlagos. Elsősorban a néző és nem a politikus diktál: a problémák megmutatásának, kiélezésének, analizálásának kerülését inkább a közönségigény kiszolgálásának szándéka, mint felülről oktrojált akarat szüli a filmek alkotóiban" – írja a korszakról Pápai Zsolt.[18] Hasonló véleményen van Vajdovich Györgyi: „A korabeli kultúrpolitika látszólag sürgette az ideológiai filmek gyártását, ezen elvárások azonban elsősorban a szélsőjobbos erők és a filmkamara vezetősége részéről fogalmazódtak meg. Az állam nem kívánta a saját pénzét a filmgyártásban kockáztatni és nem kapcsolódott be gyártóként, a magánvállalkozók pedig nem siettek kiszolgálni a politikai elvárásokat, szívesebben maradtak meg a kor népszerű szórakoztató filmtípusainál."[19] Az 1948 utáni állami filmgyártásban a piaci kockázat már nem tényező. A pénz nem számít – a politikai üzenet annál inkább.

1938-ban tehát belép a politika a filmgyártásba, ám annak piaci-produceri szemléletét átalakítani nem tudja, míg 1948-tól a politikai akarat a gyártást és a filmes intézményrendszert is átalakítja, azaz államosítja. Mindebből következően az ideológiai ráhatás a második világháború alatt csak a filmek törtrészében érvényesül (jóval kevesebben, mint ahogy ezt a korszak kultúrpolitikusai elvárnák), míg ugyanez az ötvenes években a teljes filmszektort uralja. Korszakhatár tehát 1948, noha „a politikai erőtér" már 1938 után kialakul, ám hegemónná nem válik, ellentétben az ötvenes évekkel. Az 1931 és 1945 közötti korai hangosfilmkorszakban viszont egyértelműen belső korszakhatár 1938, s ezt a műfaji átrendeződés is jelzi, így a melodráma előtérbe kerülése a *Halálos tavasz* (Kalmár

18 Pápai, 2018. 42.

19 Vajdovich: Ideológiai üzenet az 1939–1944 közötti magyar filmekben. *Metropolis*, 2013/2. 71. (A továbbiakban: Vajdovich, 2013b.)

László, 1939) című filmmel.[20] Ugyanakkor felvethetők összefüggések az 1938 és 1953 közötti időszak között, amelyek tehát bizonyos folyamatosságok hangsúlyozásával árnyalhatják az 1945/1948-as „töréselméletet". Tanulmányommal ehhez szeretnék hozzájárulni.

A két korszak közötti különbséget a politikai filmek aránya is egyértelműen bizonyítja. A háborús évek alatt, 1941–42-ben a negyven bemutatott film közül mindössze hat tekinthető politikainak, 1943-ban, a korai hangosfilmkorszak gyártási csúcsévében egyetlen ilyen film sem készül, majd 1944-ben, a német megszállás következtében az év húsz filmje közül kettő politikai témájú. Összességében ez az arány elenyésző. Mindezzel szemben a szocialista realizmus korszakának öt éve alatt született harminckét játékfilm közül húsz politikai témájú termelési film (s akkor még nem beszéltünk a történelmi filmek és az adaptációk tendenciózus ideológiai átírásáról). Ez az arány viszont meghatározó.

Ha jóval kisebb mértékben is – főképpen ahhoz képest, ahogy ezt a Színház- és Filmművészeti Kamara szorgalmazza, amely emiatt válságba kerül, majd el is sorvad[21] –, de születnek politikai filmek a Horthy-korszak második világháború alatti éveiben. Milyenek? A háborús (propaganda)filmek mellett (Farkas Zoltán: *Negyedíziglen*, 1942; Pacséry Ágoston: *Egy gép nem tért vissza*, 1943; László István: *Magyar sasok*, 1943) e tekintetben elsősorban egy tematikus irányzatról beszélhetünk, az ún. népi filmről. E műveken belül „találunk kevésbé vagy erősebben ideologikus darabokat".[22] Utóbbiakat Vajdovich „vér és föld"-filmeknek nevezi,[23] míg Sándor Tibor e munkákat egyszerűen propagandafilmnek minősíti.[24]

A gyakran irodalmi mű alapján megvalósuló népi filmekben a korszak akár progresszív politikai állásfoglalásaként jelenik meg a nép, a paraszti világ felemelésének igénye, az elmaradottság bírálata, különösképpen a Horthy-korszak alapvetően eszképista filmkultúrájának közegében (Cserépy Arzén: *Földindulás*, 1939; Cserépy László: *A harmincadik*, 1942; *Az első*, 1944). Csakhogy a népi gondolat bizonyos filmekben faji gondolattá torzul, és antiszemita jelentést kap (Bánky Viktor: *Dr. Kovács István*, 1941; *Szerető fia, Péter*, 1942). A népi filmek ugyanakkor – mindenekelőtt természetképeikkel – esztétikai értéket is

20 A *Halálos tavasz*zal bekövetkező filmtörténeti fordulathoz lásd Pápai Zsolt: El nem csókolt csókok. Megjegyzések a „magyar film noirról". *Metropolis*, 2013/4. 8–32.
21 Vö. Sándor, 1997. 107–167. Vö. Vajdovich, 2013b. 69.
22 Vajdovich, 2013b. 71.
23 Vö. uo. 73.
24 Vö. Sándor, 1997. 172–180.

hordoznak a jórészt stúdiókban forgatott szalonvígjátékokhoz képest. A korszak művészileg legkiemelkedőbb alkotása, Szőts István *Emberek a havason*ja (1941) ugyancsak népi filmnek tekinthető. Összetettebb filmcsoportról, árnyaltabb művészi fejleményről van tehát szó, amelynek kétségkívül akadnak szélsőséges politikai kilengései, miközben művészi erényei is.

Mivel most nem e filmek bemutatása, hanem az 1945 előtti és 1948 után korszak összehasonlítása a célom, a népi filmek, s főképp azok esztétikai színvonala kapcsán arra a láthatóan továbbélő hagyományra szeretném csak ráirányítani a figyelmet, amely a szocialista realizmus korszakában is megfigyelhető. Először is az államosított filmgyártás első darabja, Bán Frigyes *Talpalatnyi föld* című 1948-as, a Horthy-korszakban játszódó műve a népi film hagyományát követi, méghozzá progresszív szellemben és művészileg is magas fokon. Sokatmondó körülmény, hogy a történet folytatásaként elkészülő *Felszabadult föld* (Bán Frigyes, 1950) már a szocialista realizmus valamennyi ismérvét magán hordozza (erre a filmre az összehasonlító elemzésekben még hivatkozni fogok).

Az üzemi termelési filmekhez képest jóval kisebb arányban készülnek az ötvenes években a téeszesítést propagáló filmek, ám azok – így például a később szintén szóba kerülő újabb Bán Frigyes-film, a *Tűzkeresztség*, valamint Fábri Zoltán bemutatkozó munkája, a *Vihar* (1952) –, legalábbis az üzemi történetekhez képest, kevéssé sematikusak, karaktereik árnyaltabbak, képi világuk gazdagabb, kifejezőbb. Fontos hangsúlyozni, hogy mindez *relatív* értéket jelent csupán a szocialista realizmussal összefüggésben. Továbbá az is sokatmondó körülmény, hogy az olvadás filmjei közül több alkotásban is felismerhető ez a hagyomány (Ranódy László: *Hintónjáró szerelem*, 1954; Várkonyi Zoltán: *Simon Menyhért születése*, 1954; Fábri Zoltán: *Körhinta*, 1955).

A népi filmek számát és politikai hatását tekintve igaz Vajdovich Györgyi zárókövetkeztetése: „Így aztán érthető, hogy a jobboldali és időnként fasiszta ideológiát tartalmazó filmek nem képviseltek nagy számot a kor filmgyártásában, és mivel kifejezetten az akutálpolitikai helyzet hívta őket életre, a második világháború után eltűntek a magyar filmből."[25] Formai értelemben azonban nem tűntek el teljesen, sőt, még az ötvenes évek sematizmusát is képesek voltak értékesebb esztétikai minőségükkel enyhíteni, hogy aztán a hatvanas évek újhullámos szerzőit ugyancsak megtermékenyítsék, Gaál Istvántól Sára Sándoron és Kósa Ferencen át Jancsó Miklósig.

25 Vajdovich, 2013b. 76.

A két korszak további és nyilvánvaló párhuzamát bizonyítja, hogy propagandafilmjeik mintáját az aktuális szövetségesek kultúrpolitikája, illetve filmjei jelentették. A zsdanovi elvek átvétele az ötvenes években megint csak közismertebb és egyértelműbb, az egész korszakot meghatározó körülmény. A második világháború alatt a német filmnek ilyen léptékű hatásáról nem beszélhetünk, ám akkor is történt valami, ami említésre érdemes: Fritz Hippler *Az örök zsidó* és Veit Harlan *Jud Süss* című 1940-es filmjeinek magyarországi bemutatója, azok hatalmas sikere és az őket kísérő antiszemita tüntetéssorozat.[26] E filmek bátorították fel a propagandafilmek és a jobboldali ideológia iránt leginkább elkötelezett Bánky Viktort, hogy 1942-ben leforgassa a korszak leghírhedettebb zsidóellenes filmjét, az *Őrségváltás*t (amelyből szintén felidézek két jelenetet összehasonlító elemzéseimben).

Bánky Viktor (féléves börtönbüntetését követően), továbbá a népi filmeket készítő Cserépy Arzén és Cserépy László 1945 után természetesen elhagyta az országot, az ilyesfajta filmek folytatása legfőbb alkotóik részéről is megszakadt. Az viszont szintén a folytonosságot jelzi, hogy a termelési filmekben (az üzemi és a téesztematikában egyaránt) jeleskedő alkotók közül többen 1945 előtt kezdték el pályafutásukat: Bán Frigyes 1939-től tizenhárom, Keleti Márton 1937-től hat filmet rendezett a második világháború előtt években, míg Máriássy Félix életműve szintén ekkortájt, 1942-ben indult, igaz, akkor még csak rendezőasszisztensként és vágóként.

Többféle alapja van tehát annak, hogy az 1938 és 1945, illetve az 1948 és az 1953 közötti korszak propagandafilmjeit összevessük. A köztük lévő kapcsolatokat a továbbiakban néhány mű összehasonlító elemzésével mutatom be. A filmek teljeskörű feltárása szétfeszítené e tanulmány kereteit, ezért csak a közös ikonográfiai jegyeket emelem ki. De nincs is komplex elemzésre szükség, mivel voltaképpen csak ezen a szinten ismerhető fel és bizonyítható konkrét művek segítségével a két korszak propagandafilmjeinek kapcsolata. Az elemzésekkel nem kívánok néhány részlet ikonográfiai összevethetőségénél többet állítani – ám kevesebbet sem.

26 Vö. Sándor, 1997. 146–148.

Ikonográfiai elemzések

Motívum

A motívumok tekintetében két jellegzetes elemmel is találkozhatunk a két korszak filmjeiben: az egyiknek súlyos a politikai jelentése, a másik inkább hangulati tényező.

Az előbbi a politikai vezetők megjelenítésében érhető tetten. A legegyszerűbb megoldás erre, amikor különféle intézményekben a falon függ az adott vezető portréja, az 1945 előtti időszakban Horthy Miklósé, 1948 után Rákosi Mátyásé, illetve a Lenin–Sztálin–Rákosi trojkáé. Ennél jóval izgalmasabb és sokatmondóbb, ha közvetlenül is felidézik megnyilatkozásaikat. Formailag is izgalmas kérdés, hogy a fikciós filmekbe miként épülnek bele ezek a dokumentumanyagokat tartalmazó részletek, mintegy bizonyítékként, magyarázatként a történetben ábrázolt politikai konfliktusra és annak megoldására. Mindehhez a filmek társmédiumokat hívnak segítségül: a filmhíradót és a sajtót, illetve a rádiót. A Horthy-korszak antiszemita politikájának megalapozójaként Gömbös Gyula jelenik meg Bánky Viktor töredékben fennmaradt *Őrségváltás* című filmjében, míg Bán Frigyes *Felszabadult föld*jében a rádió közvetíti Rákosi Mátyás beszédét.

Az *Őrségváltás* történelmi montázsszekvenciába sűríti az ideológia felidézését: rikkancs kínálja az újságot Gömbös Gyula „nagyvezér" parlamenti beszédével; ezt előbb üzemi környezetben olvassák fel, majd a mérnök főhős munkahelyén, kollégái körében; aztán az üzem zsidó vezetőjét látjuk hajbókoló strómanjai körében, ahogy demagógiának minősíti a politikai programot; ezután maga Gömbös szónokol a híradófelvételen megörökített tömeggyűlésen; végül a nyomdagép hengeréről lekerülő lapok montázsa zárja a szekvenciát, antiszemita, a zsidótörvény szövegét közlő és „indokló" vezércikkek kiemelésével, utolsóként az *Új Világ*ban megjelent, a filmnek is címet adó *Őrségváltás*sal.

A *Talpalatnyi föld* megoldása hasonlóan összetett. A második világháború végnapjaiban a faluba érkezett kommunista agitátor a németekkel szembeni ellenállást szervezi. A még börtönben lévő Góz Jóska feleségétől érdeklődik, hol lehet náluk rádiót hallgatni. A következő jelenetben már a készüléket körülülő parasztokat látjuk, ahogy Rákosi háborúellenes beszédét hallgatják és kommentálják. („De okosan mondja! Mer' az igazat mondja.") A kamera ráközelít a rádióra, majd áttűnés után egy másik készülékről nyit ki a kép, de ekkor már a

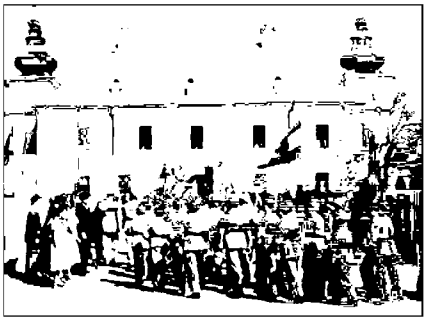
hivatalos híreket hallgatják a földesúr kastélyában az arisztokraták a német hadsereg sikereiről és a csodafegyver bevetéséről.

A vezető ideológusok idézésének motívuma mellett fontos mindennek formai megoldása, vagyis a retorikus alakzatok tekintetében is releváns az összehasonlítás. Két kifejezetten egymásra rímelő eleme van mindkét jelenetnek, amelyek az egyes filmekben ellenpontként állnak szemben egymással. Egyrészt a pozitívnak beállított politikust figyelő hallgatóságot hasonló módon ábrázolja mindkét film, ahogy szinte ünnepélyes, merev pózban koncentrálnak a felolvasott, illetve hallott szavakra; másrészt a negatívan ábrázolt ellenség, a zsidó gyárigazgató és mamelukjai, illetve a földesúr és környezete bemutatása is hasonlóképpen történik. A pozitívnak beállított közösség mindkét esetben középcentrikusra komponált képen fogja körbe és a szereplők tekintetével vezeti figyelmünket a felolvasott/hallgatott orákulumra, míg a negatív csoport esetében a testtartás fejezi ki magatartásukat: az *Őrségváltás*ban a fennhéjázó fölényt az igazgató és a szolgalelkű megalázkodást a strómanok gesztusai, a *Felszabadult föld*ben pedig a társaság hanyag eleganciája mellett a csoport szétesettségét is érzékelteti az alakok

1–4. kép: Őrségváltás, Felszabadult föld.

térbeli elrendezése. A motivikus és formai kapcsolatot erősíti továbbá az üzemben felolvasott Gömbös-beszéd jelenete, amely egyenesen a Rákosi-korszak *Szabad Nép*-félóráit előlegezi meg.

A másik, inkább hangulati tényező a szocialista realista filmek jellegzetes ünnepi felvonulásaihoz,[27] az indulók, mozgalmi dalok lendületes szcenírozásához kapcsolódik. Számos ilyet találhatunk az ötvenes évek filmjeiben; az egyik legjellegzetesebbet a presztízsszempontból színesben forgatott *Ifjú szívvel* című Keleti Márton-filmben, amelyben tehát az akkor még ritkaságnak számító nyersanyaghasználat is növeli a film látványosságát. Az indulót mozgalmas, tömegeket megmozgató képek kísérik, dekoratív környezetben, amikor is a munkahely (gazdasági udvar) és a történelmi környezet (templom a háttérben) egyaránt az új világ örömét, nagyszerűségét hirdeti. Erre rímel Martonffy Emil *Szabotázs* című filmjének rövid nyitójelenete, ahogy a gyárba vígan kerékpározó fiatalokat mutatja lendületes gépmozgással az operatőr, az ezt kísérő „munkadal" pedig nemcsak hangulatában és szövegében idézi a mozgalmiakat, hanem egyik sorában majdnem szó szerint azonos a Keleti-film címével: „ifjú tűzben, ifjú lángban ég az arcunk".



5. és 6. kép: Szabotázs, Ifjú szívvel.

Karakter

A propagandafilmek antagonistáinak bemutatása az eltúlzott, karikaturisztikus, sztereotipizált ábrázolás miatt sokszor élettelibb, szórakoztatóbb, mint a pozitív hősök szoborszerű merevsége, kérlelhetetlen meggyőződése, tántoríthatatlansága. De a túlzás természetesen nem nélkülözi a rosszindulatú torzítást sem.

27 A sztálini kultúrában az ünnep politikai jelentéséről és ábrázolásáról lásd Szilágyi Ákos cikksorozatának 5. részét. (Szilágyi, 1989.)

Pápai Zsolt így jellemzi a rendező eljárását az *Őrségváltás*ban: „Bánky számos eszközt bevet, amelyek a szereplők sztereotipizálását szolgálják. A zsidó vezetők kiállása, fej- és testtartása, gesztusnyelvük és grimaszaik gőgöt sugallnak, illetve több jelenetben a figurákhoz társított formanyelvi eszközök a dominanciájukat emelik ki, egyúttal fenyegetést hordoznak."[28]

Ugyanez érvényes a szocialista realista filmek ellenségábrázolására: az imperialista ügynökökre, az egykori arisztokráciára, a nyilasokra, szocdemekre, sőt, az értelmiségre is. Jellegzetesek e szereplők attribútumai, a miliő, az öltözködés, a habitus, a gesztusnyelv. Félhomályban úszó elegáns szalon vagy iroda, szivar és cigaretta, drága italok. Beszédük nyers, nevetésük gúnyos, fellengzőek, magabiztosak. Az *Őrségváltás* 25 percnyi fennmaradt töredékében erre is látunk példát, amikor a numerus clausus miatt leváltott zsidó cégvezetők eligazítják a strómanokat, miként kövessék utasításaikat. Az ő segítségükkel tartják továbbra is kezükben az irányítást, hogy a gyár vagyonát londoni bankszámlájukra mentsék.

A Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat rendezői és dramaturgiai munkaközössége által írt és rendezett *Gyarmat a föld alatt* történetében – a különös „szerző" úgy állt elő, hogy sorra váltották le az alkalmatlannak bizonyuló rendezőket, s végül a korszak szellemének megfelelően kollektív film készült – az Amerikából érkező imperialista ügynök vezetésével folyik a konspiráció az olajipari vállalat kincsének nyugatra menekítéséről a még állományban lévő főmérnök segítségével. Az ellenség ábrázolásában mindkét film hangsúlyt helyez a hierarchiára, szemben az alulról érkező új osztály plebejus- és proletárdemokratizmusával: a gesztusokon túl ezt fejezi ki az alakok elhelyezése, ahogy körbefogják vezetőjüket vagy hajlonganak, hajbókolnak előttük.

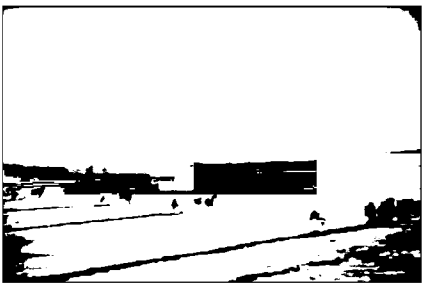
7. és 8. kép: Őrségváltás

28 Pápai Zsolt: Őrségváltás. In: Gelencsér et al., 2021. 107.

Retorika

A negatív karakterek groteszk, szatirikus megalkotásával szemben a pozitív, haladó hősöket, illetve az általuk képviselt ügyet pátosz övezi. Ennek leggyakoribb megfogalmazása a nagyszabású, felső gépállású totál – meg az ezeket kísérő patetikus zene –, amelyre értelemszerűen a paraszti környezetben játszódó filmek természetképei különösen alkalmasak. Az ugyancsak Bánky Viktor rendezésében készült *András* című film a korszak jellegzetes vígjátéki alaphelyzetéből, a félreértésből indítja történetét, amely aztán komoly fordulatot vesz: a nép egyszerű gyermeke felismeri a rábízott földbirtokon az intéző és az igazgató ármánykodását, amellyel tönkre akarják tenni a területet, hogy aztán áron alul megvásárolhassák. A címszereplő a film csúcsjelenetében a vezetőség parancsa ellenére és a parasztokkal karöltve „Isten neviben" megkezdi a szántást, mivel „a föld már várja, hogy megdolgozzák", s „akinek tisztessége van, az dolgozik". András akár egyedül is nekifogna a munkának, de a parasztok értik a szavát, s a totálkép a közös munka fenségességéről, az elhatározás erkölcsi nagyságáról tanúskodik.

Bán Frigyes újabb téesz-filmjében, a *Tűzkeresztség*ben a föld szeretete már csak a kolhoz kötelékében képzelhető el. Erről kell meggyőzni a középparaszt Ható Ignácot. A fordulatokban gazdag agitáció végül sikeres, s a film zárójelenetében Ható a többi téesztaggal együtt vidáman szántja a hatalmas hölddarabot.



9. és 10. kép: András, Tűzkeresztség.

A szántóföldön a fogatokat ábrázoló képekről nehéz volna megállapítani, melyik filmből valók; akár fel is cserélhetnénk őket. Mi sem bizonyítja jobban az 1938 és 1945, illetve az 1948 és 1953 közötti, Horthy és Rákosi nevével azonosított korszak propagandafilmjeinek hasonlóságát – amely legtöbbször formanyelvi szegényességről, a művészi innováció hiányáról tanúskodik –, legalábbis bizonyos

ikonográfiai jegyeik tekintetében. Hogy ideológiájuk szöges ellentétben áll egymással, az éppen azt bizonyíthatja: a propaganda eszköztára voltaképpen ideológiától független – és emiatt sematikus.*

* A tanulmányban szereplő képek minden esetben a tárgyalt filmekből származó képkockák.

Csunderlik Péter[1]

„MINTHA TRÁGYÁT SZERVÍROZTAK VOLNA" – A TANÁCSKÖZTÁRSASÁG KULTÚRPOLITIKÁJÁNAK RECEPCIÓJA AZ 1919 UTÁNI ELLENFORRADALMI IRODALOMBAN[2]

„Oroszországban mindenki zsidó" – így viccelődött egy kuplé dalszövegében Gábor Andor humorista és „szöveggyártó nagyiparos",[3] aki mesés sikerekkel kecsegtető kabarékarrierjét (és svábhegyi villáját) dobta oda azzal, hogy az 1918–1919-es forradalmi események idején kommunistának állt, ami miatt a proletárdiktatúra után neki is menekülnie kellett a fehérterror elől.[4] De a legtöbben nem viccelték el, hogy a hatalmat 1917-ben átvevő bolsevik politikusok között „gyanúsan" sok zsidó akadt, és előálltak a „judeobolsevizmus" elméletével. Eszerint az internacionalista munkásmozgalom szervezése, az ateizmus propagálása vagy éppen a szabadszellemű, szocialista családpolitika hirdetése (például a válás megkönnyítése) úgymond csak a „zsidók" eszköze arra, hogy eltöröljék a világuralmuk útjában álló kereszténységet, a tradicionális nemzeti kereteket és a konzervatív családi korlátokat.

A „judeobolsevik világ-összeesküvésről" képzelgés a cári Oroszországból indult világhódító útjára, ahol az antiszemitizmus már a 20. század elején áthatotta a közéletet, amint azt a *Cion bölcseinek jegyzőkönyvei* hamisítástörténete is bizonyítja. Paul Hanebrink az *A Specter Haunting Europe* (Kísértet járja be Európát) című 2018-as művében mutatta be, hogy a „judeobolsevik világ-összeesküvés"

1 Csunderlik Péter történész, egyetemi adjunktus, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar; tudományos munkatárs, Politikatörténeti Intézet; Junior Joint Budapest Fellow (IAS CEU).

2 A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

3 Gábor Andor kupléjának egykorú recepciójáról lásd a cionista Schönfeld József visszaemlékezését: Schönfeld József: *Vissza a Gettóba?! Egy zsidó jegyzetei a diktatura alatt.* Budapest: Heller K. és Társa, 1919. 18–19.

4 Gábor Andor pályájáról: László Ferenc: *Honi bestiárium. 33 portré és pályakép a XX. századi magyar irodalomból.* Budapest: Jaffa, 2022. 65–71.

elméletét a vörösökkel szemben álló szélsőjobboldali, fehér emigránsok terjesztették el Európában (a nácik főideológusa, Alfred Rosenberg is a bolsevikok elől menekülő balti német volt).[5] Gyorsan eljutott Magyarországra is, ahol a Tanácsköztársaság kikiáltását is ezzel értelmezte a szélsőjobboldal.[6]

Dacára annak, hogy a mindössze 133 napig fennálló proletárdiktatúrát vezető Forradalmi Kormányzótanács zsidó származású tagjainak az ateista és internacionalista munkásmozgalom tagjaiként semmilyen „zsidó" identitásuk nem volt, az 1919 után megszilárduló szélsőjobboldali diskurzushagyomány szerint a proletárdiktatúra nem volt más, mint „zsidódiktatúra". Gyáni Gábor okkal állapította meg, hogy a zsidók Forradalmi Kormányzótanácson belüli nagy arányának – több mint 60%-uk volt zsidó származású – felidézése azt hangsúlyozza, hogy „történelmünknek ez a szerintük röpke epizódja nem tartozik szorosan hozzá a nemzeti történelem fő és általános menetéhez".[7] Hovatovább, hogy a proletárdiktatúra kikiáltása Szovjet-Oroszországból finanszírozott „idegen" ügynökök akciója volt.

A Horthy-kori Tanácsköztársaság-ellenes irodalomban a „zsidódiktatúraként" azonosított 1919-es proletárdiktatúra „idegenségének" kulturális lenyomataként azonosították a „magyar" olvasók és műkedvelők számára úgymond érhetetlen és fogyaszthatatlan avantgárd művészeti termékek kommün alatti konjunktúráját – például Kassák Lajos verseit vagy Uitz Béla plakátjait. Hiszen a magyarországi szélsőjobboldali diskurzus szótárában az „érthetetlen" gyakorlatilag egyet jelent a „zsidóval", amire a legtöbbször felemlegetett példa Kolosváry-Borcsa Mihály indoklása arról, hogy miért listázta Füst Milánt *A zsidókérdés magyarországi irodalma* című, 1943-as hírhedt művében a „zsidó" alkotók között: „bonyolult versek írója".[8]

A 2019-ben megjelent *A „vörös farsangtól" a „vörös tatárjárásig" – A Tanácsköztársaság a korai Horthy-korszak pamflet- és visszaemlékezés-irodalmában* című

5 A „judeobolsevik" világösszeesküvés képzetének kialakulásához és elterjedéséhez: Hanebrink, Paul: *A Specter Haunting Europe. The Idea of Judeo-Bolshevism in Twentieth Century Europe*. Cambridge: Harvard University Press, 2018.

6 Lásd Csunderlik Péter: A „judeobolsevizmus vörös tengere". A Tanácsköztársaság és a „judeobolsevik összeesküvés" képzete a Horthy-korszakban. *Mozgó Világ*, 2020/6. 96–104.

7 Gyáni Gábor: *Posztmodern kánon*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 2003. 49.

8 Lásd Kolozsváry-Borcsa Mihály: *A zsidókérdés magyarországi irodalma. A zsidóság szerepe a magyar szellemi életben – a zsidó származású írók névsorával*. Budapest: Stádium, 1943. Ugyanebben a kiadványban Gábor Andorról azt is fontosnak tartotta elmondani a szerző, hogy „bolsevista emigráns".

monográfiámban[9] dolgoztam fel azon ellenforradalmi röpiratok Tanácsköztársaság-képét, amelyek közül az egyik legkorábbi, 1919 őszén megjelent radikálisan antiszemita kiadvány, *A zsidók rémuralma Magyarországon* szerzője a Tanácsköztársaság kultúráját azzal intézte el, hogy „a nemzsidó tanerők (...) oly undorral fordultak el ettől az új szellemi tápláléktól, mintha trágyát szervíroztak volna nekik".[10] Kassák körének művészetéről leszögezte a szerző, hogy azzal csak a pszichiátereknek érdemes foglalkoznia, a proletárdiktatúra „nyakatekert torzalakokat" ábrázoló plakátjairól pedig megállapította, hogy azok veszedelmet jelentettek a terhes nőkre.

Vest Fedor báró a „nemzeti" és a „nemzetellenes" erők küzdelmét a proletárdiktatúra propagandatevékenységén és annak bírálatán át bemutató *Hogyan dolgoznak a bolsevisták?* címet viselő, már 1919 júniusában megjelent ellenforradalmi kiadványában szintén lesújtó véleménnyel volt a mozgósítási célú forradalmi plakátművészet akkori budapesti városképet meghatározó, avantgárd alakjairól, amelyeket többségében a „perverz ízléstelenség szörnyszülötteinek" tartott.[11] A képek – szerinte – alacsony színvonalának okát abban látta, hogy a Tanácsköztársaság idején politikai okból lehetőséget kaptak az addig tehetségük hiánya miatt háttérbe szorult baloldali „művészek".

A Tanácsköztársaság totális abszurditását bizonyítani akaró képek és jelenetek felidézése és kigúnyolása mellett azonban Vest elismerte, hogy a Közoktatásügyi Népbiztosság propagandaosztályának „ügyes gondolata" volt a proletárdiktatúra jelmondatait nyilvános helyeken, például a vörösre festett villamosokon hirdetni.[12] Domonkos József a *Rablók barlangjában* című 1920-as művében a Bíró Mihály propagandaplakátja nyomán mintázott, a Nyugati térre rögtönözve felállított kalapácsos proletár szobráról azt jegyezte meg, hogy az ő értelmezésében az a magyar szabadságjogok agyoncsapását jelképezte.[13]

A Tanácsköztársaság kultúrpolitikáját felidéző pamfletekben és a visszaemlékezésekben a nyilvános térre kihelyezett kulturális termékek mellett nagy hangsúlyt kaptak azok a műkincsek, amelyek ezzel együtt magánlakásokból

9 Csunderlik Péter: *A „vörös farsangtól" a „vörös tatárjárásig" – A Tanácsköztársaság a korai Horthy-korszak pamflet- és visszaemlékezés-irodalmában*. Budapest: Napvilág, 2019.
10 *A zsidók rémuralma Magyarországon 1919. március 21-től augusztus hó 1-ig*. [h. n.]: [1919]. 35–36.
11 Vest Fedor: *Hogyan dolgoznak a bolsevisták? Mik az eszközeik?* Szeged: Engel Lajos, [1919], 8.
12 Vest, 1919. 8.
13 Domonkos József: *Rablók barlangjában. Hangok a zsidódiktatúra idejéből*. Budapest: Kertész József, [1919]. 60.

tűntek el. Az 1919 utáni Tanácsköztársaság-ellenes irodalomban azzal vádolták a kommünt, hogy a proletárdiktatúra idején államilag rabolták el a nagypolgári otthonokban és az arisztokraták kastélyokban féltve őrzött műtárgyakat. Például a Tanácsköztársaságot „rablóvállalkozásnak" tartó gróf Esterházy Miklós az *Emléklapok 1918. november 1-től 1919. augusztus 2-ig terjedő időkből* címet viselő 1920-as beszámolójában hosszasan részletezte, hogy miként foglalták le a kommünben kastélyának könyvtárát és műkincseit, ami a proletárdiktatúra kikiáltását követő huszonnégy órában már meg is történt.

Esterházy a Tanácsköztársaság barbarizmusának jelképét pillantotta meg abban, hogy a kommün képviseletében olyan személyek érkeztek a leltárba vétel ügyében a kastélyába, akik a könyveket nem a szerzőik és címeik, hanem nagyságuk és vastagságuk szerint rendszerezték, a festményeket pedig a képkeretek díszítettsége szerint írták össze.[14] Ám ahogy az a Tanácsköztársaság-ellenes irodalomnak „hiteles tanúságként" elfogadott elbeszéléseire általában jellemző, Esterházy Miklós visszaemlékezésének is kétséges a megbízhatósága. Egyfelől, egy napon belül biztos nem történhetett meg a lefoglalás, mert Lukács György helyettes közoktatásügyi népbiztos a Forradalmi Kormányzótanács 1919. március 22-i ülésén még csak a jövőre vonatkozóan jelentette ki, hogy „a magánkézben levő muzeális értékű műkincsek bizottság útján összeíratnak és közvagyonnak minősíttetnek",[15] másfelől a műkincsek összeírását és köztulajdonba vételét nem fosztogató vandálok, hanem olyan esztéták és művészettörténészek végezték a Műtárgyakat Társadalmosító Bizottság munkájának keretében, mint Lukács György vagy Kenczler Hugó. Esterházy Miklós fraknói kastélyában például maga Kenczler Hugó vezette a leltározást, és találtak ott nem sokkal korábban befalazott arany- és ezüsttárgyakat, köztük egy drágakövekkel kirakott Mátyás korabeli serleget.[16]

A kommün kultúrpolitikájáért felelős Lukács György közoktatásügyi népbiztos-helyettest igen negatívan ábrázolták a Tanácsköztársaság-ellenes irodalomban. Tormay Cécile a *Bujdosó könyv* 1921-es második kötetében egy „nagyfejű

14 Esterházy Miklós: *Emléklapok 1918. november 1-től 1919. augusztus 2-ig terjedő időkből.* Budapest: Szent István-Társulat, 1920. 73. skk.

15 Petrák Katalin – Milei György (szerk.): *A Magyar Tanácsköztársaság művelődéspolitikája. Válogatott rendeletek, dokumentumok, cikkek.* Budapest: Gondolat, 1959. 175–176.

16 *A magyar munkásmozgalom történetének válogatott dokumentumai. VI. kötet. A Magyar Tanácsköztársaság 1919. március 21. – 1919. augusztus 1. Első rész. 1919. március 21. – 1919. június 11.* A kötetet összeállította: Gábor Sándorné – Hajdu Tibor – Szabó Gizella. Budapest: Kossuth, 1959. (*MMTVD 6/1.*) 166.

kis zsidó filozófusként" írta le Lukácsot, aki egy „milliomos fiaként" lett kommunista kultúrpolitikus, hogy – idézve az írónő álnaplóját – „gonosz idiótaként" „megölje a gondolatot" és „gyilkosa legyen a művészetnek".[17] A kevésbé ismert, Bangha Béla Központi Sajtóvállalatának kiadásában megjelent *Forradalmárok egymás közt* című 1920-as „leleplező" füzet pedig a Lukács állandó eposzi jelzőivé tett „degenerált" és „milliomos" mellé még a „félőrültet" is hozzátette.[18] De a Lukács-kritikában osztoztak a kommunistákkal szembenálló baloldaliak, például a szociáldemokrata Göndör Ferenc a *Garázdálkodásom a diktatúrában* című 1920-as visszaemlékezésében „a kultúra Szamuelyjeként" festette meg Lukács Györgyöt, „degenerált, vérszomjas és milliomos kommunista Lenin-fiúként" írva róla.[19]

Miképp – a Tanácsköztársaság-ellenes irodalom állításaival ellentétben – nem kóklerek végezték az arisztokrácia és a nagypolgárok műtárgyainak összeírását, úgy a szocializált műtárgyak sem a Szovjetházban kötöttek ki, hanem a Műcsarnokban, a „köztulajdonba vett műkincsek" 1919 júniusában megnyílt kiállításán. Ezt szakszervezeti igazolvánnyal ingyenesen lehetett látogatni, vagyis a tárlat demokratizálta a kultúrafogyasztást.[20] A Közoktatásügyi Népbiztosság kiadásában részletes katalógus hirdette, hogy mely festményeket, szobrokat és kisplasztikákat lehet megtekinteni, és hogy melyik műkincset melyik arisztokratától vagy nagypolgártól szocializálták.[21]

Esterházynak a könyvtárlefoglalásról adott beszámolója mellé állítható Zsedényi Aladár írónak a Bethlen-kultusz jegyében fogant, *Vörös cserepek* című, 1927-es, mozaikszerű visszaemlékezése. Ez a proletárdiktatúra és a kultúra viszonyát abban ragadta meg, hogy a kommunista funkcionáriusok – más papiros híján – állítólag a szerző szeme láttára téptek ki kottalapokat híres zeneszerzők műveiből, mintegy a kommün vandalizmusának jelképeként. Munkájának más helyén

17 Tormay Cécile: *Bujdosó könyv. Feljegyzések 1918–1919-ből, II. A proletárdictatura*. Budapest: Pallas, 1922. 138–139.

18 *Forradalmárok egymás közt. Egy bécsi magyar embertől. Szemelvények „Az ember"-ből, a „Bécsi magyar ujság"-ból, a „Proletár"-ból és a „Világosság"-ból. A bevezetést írta s a cikkeket összegyűjtötte „Egy bécsi magyar ember"*. Budapest: Központi Sajtóvállalat Rt., 1920. 5–6.

19 Göndör Ferenc: *Garázdálkodásom a diktatúrában*. Budapest: Világosság, 1920. 12–13.

20 A köztulajdonba átvett műtárgyak kiállítása. *Népszava*, 1919. június 15., 8. – A kiállításról utóbb Kelen Jolán adott közre idealizáló beszámolót. Lásd Kelen Jolán: A művészet visszatért a néphez. In: *Nagy idők tanúi emlékeznek (1918–1919)*. Összeállította és sajtó alárendezte: Lányi Ernőné. Budapest: Kossuth, 1959. 206–208.

21 Lásd *A köztulajdonba vett műkincsek első kiállítása. Műcsarnok, 1919*. Budapest, Közoktatásügyi Népbiztosság, 1919.

Zsedényi az oly sokszor emlegetett „írói kataszterť szintén a „szellem hiányának" nevetséges bizonyítékaként hozta fel.[22] Tormay Cécile a *Bujdosó könyv*ben az „írói kataszter" általa vélt természetellenességét a „homunculus" metaforájában összegezte, amikor az ambiciózus kultúrpolitikai vállalkozást egy „lombikban megfőzött", járni és dalolni soha meg nem tanuló mesterséges emberhez hasonlította.[23]

A Tanácsköztársaság-ellenes irodalomban igen sokat támadták az „írói kataszterť, amely azonban egy létező problémára kínált társadalommérnökösködő megoldást. A magyar íróknak régi (és ma is meglévő) bajuk, hogy a kicsi piac miatt önmagában írói tevékenységükből nem tudtak és nem tudnak megélni, ezért jellemzően csak mellékállásban írhattak, és hogy biztosítsák egzisztenciájukat, főállásban vagy újságíróként vagy tanárként tevékenykedtek. A Tanácsköztársaság irodalompolitikája – amelynek kidolgozása és vezetése a Közoktatásügyi Népbiztosság által létrehozott Írói Direktórium feladata volt – éppen azt célozta, hogy felszabadítsák az írókat a szabadpiaci, „kapitalista" munkakényszer alól. Ezért a Tanácsköztársaság állandó havi fizetésben, illetve támogatásban kívánta részesíteni az írókat, hogy nyugodtan tudjanak dolgozni, mindenféle szorító határidő nélkül, mivel csak év végén kellett bemutatni az előre kiutalt honoráriumért cserébe megírt művet, amelyet aztán az állam adott volna ki és értékesített volna, a bruttó bevétel 15%-át az íróknak ígérve.

A Szellemi Termékek Országos Tanácsa felmérette – ez lett az „írói kataszter" –, hogy kik azok az írók, akiket ellátásra javasoltak rendszeres előleggel, őket – természetesen az ideológiai szempontokat se nélkülözve – három fizetési osztályba sorolták (havi 3000, 2000, illetve 1500 koronások), és a fiatal íróknak létrehoztak egy 1500 koronás ösztöndíjat is. A Szellemi Termékek Országos Tanácsának „írói kataszterť összesen 201 nevet tartalmazott, ezektől az íróktól azt várták volna el a szerződéskötés után, hogy a támogatásért cserébe 12 ívnyi „komoly és művészi munka" legyen az egyéves termelésük.[24] Előremutató volt, hogy a Tanácsköztársaság biztosítani akarta az íróknak a „szabad alkotást", ugyanakkor az írók így az állam függésébe kerültek, és korlátozták, hogy milyen munkák születhetnek: „Nem kell éppen a szovjet-eszmék mellett, de ellenük sem"[25] – mondta Kun Béla, amikor a magyar írókat találkozóra hívta Krúdy Gyula *A bolsi* című visszaemlékezése szerint. Azt azonban sosem tudjuk meg, hogy milyen művek készültek

22 Zsedényi Aladár: *Vörös cserepek. Károlyitól – Bethlenig. Korrajz*. Budapest: Hollósy János, 1927. 110., 102.
23 Tormay, 1922. 139.
24 Petrák – Milei (szerk.), 1959. 175–176.
25 Krúdy Gyula: A bolsi. In: Uő: *A tegnapok ködlovagjai*. Békéscsaba: Tevan, 1925. 30.

volna az „írói kataszter" rendszerének keretében, hiszen a proletárdiktatúra nem tartott ki egy évig.

Érdemes azt is összegezni, hogy milyen volt a visszhangja a tömegek érdekeit szolgáló – a „köztulajdonba vett műkincsek" kiállítása kapcsán már részben érintett – erőltetett kulturális emancipációs törekvéseknek a megvizsgált pamflet- és memoárirodalomban. Több szerző is kitért a színházak – fürdőkhöz hasonlóan történő – proletariátus előtti megnyitására. Az Ágai Adolf halála után a *Borsszem Jankó* szerkesztését is átvevő hírlapíró, Molnár Jenő *A 133 napos rémuralom* című, 1919-es beszámolójában elvitatta a kommün emancipatorikus és progresszív kultúrpolitikai intézkedéseinek sikerességét: a színházak megnyitása ahhoz vezetett, hogy olyan proletárok látogatták meg, akik síró csecsemőjüket is elhozták az előadásokra, és aztán „beleröhögtek" a Wagner-előadásba.[26] Vest Fedor azokat a kínos jeleneteket emlegette fel, amikor a Nemzeti Színház színészei egy-egy előadás előtt kénytelenek voltak bocsánatot kérni közönségüktől, amiért „királyokat és hercegeket mímelnek", és biztosítaniuk kellett a nézőket, hogy „szívükben" proletárok – nehogy a színházat addig belülről nem látott nézők valóban királyoknak és hercegeknek higgyék őket.[27]

A kommün kultúrpolitikájának Kóbor Tamás író írta meg a legalaposabb, de gyűlölködéstől tartózkodó, konzervatív liberális kritikáját *A bolsevismusról a bolsevismus alatt* című, 1919-es művében. Kóbor is céltalannak tartotta a proletárok egyik napról a másikra történő kulturális emancipálását célzó intézkedéseket, például a színházak és hangversenytermek megnyitását: „A proletár beköltözhetik a palota szalonjába, szalonnak az többé meg nem marad. A hercegnőt be lehet telepíteni a tehénistállóba, de istálló ez sem marad. A proletár a szalonba beviszi a maga primitív tisztasági érzékét és elrondítja. A hercegnő beviszi az istállóba a maga kifinomodottságát és tisztává teszi. Ez a kultúra. A proletár betelepedhetik egy Dohnányi koncertba, de amit Dohnányi neki nyújt, nem az, amit a muzsikálisan nevelt burzsoá benne kap. (...) A kultúrát el lehet venni a burzsoától, de nem lehet odaadni a proletárnak."[28]

Úgy vélte, hogy a proletárok nem tudják értékelni a „régi világ" örökségét – és végképp nem a Tanácsköztársaságban szinte hivatalos rangra emelkedő avantgárd művészetet, például a Komját Aladárral együttműködő, 1919-ben emigráló

26 Molnár Jenő: *A 133 napos rémuralom*. Budapest: Kultúra, 1919. 79.
27 Vest, 1919. 7–8.
28 Kóbor Tamás: *A bolsevismusról a bolsevismus alatt*. Budapest: Franklin-Társulat, 1919. 97.

költő, Kahána Mózes munkásságát: „a józan munkás fejcsóválva fordul el a kubista zagyva rajzoktól és értetlenül löki félre a Kahának verseit".[29]

Éppen emiatt történt, hogy Kassák Lajos avantgárd művészi törekvéseinek sorsa nemcsak jobboldalról, de baloldalról is a kitagadás lett 1919-ben.[30] Mivel Kassák sok egykori tanítványából lett vezető kommunista funkcionárius – az 1918 őszén alapított *Internationale* című folyóirat köréből –, érthető, hogy az egykori „mestert" nem a kommunisták, hanem a szociáldemokraták támadták a Tanácsköztársaság idején, a már Ady Endre ellen is hangoztatott érvekkel, miszerint költészete túl elvont, bonyolult és érthetetlen ahhoz, hogy megértsék a munkások, vagyis az avantgárd költészet nem lehet proletárirodalom.[31]

A szociáldemokraták a *Népszavá*ban és Göndör Ferenc lapjában, *Az Ember*ben Kassák személyén keresztül támadták Lukács Györgynek egy proletárdiktatúrához képest igen nyitott kultúrpolitikáját – Kéri Pál jegyezte a nevezetessé vált „Máca!" című 1919. április 15-i cikket. Az első támadás idején Kassákot még megvédte a hatalom: Révai József kiállt a *Vörös Újság*ban a „forradalmi művészek" mellett a „Letörni a kultúrellenforradalmat" című, névtelenül jegyzett 1919. április 16-i válaszcikkében, Lukács György pedig a *Felvilágosításul* című állásfoglalásában megírta – szintén a *Vörös Újság*ban –, hogy: „A kommunista kultúrprogram csak jó és rossz irodalmat különböztet meg és nem hajlandó sem Shakespeare-t, sem Goethét félredobni azon a címen, hogy nem voltak szocialista írók."[32]

Lukács György egy nagyon liberális kultúrpolitikai programot fogalmazott meg a nevezetes 1919-es cikkében, azonban ennek keresztülviteléhez nem volt ereje a politika szorításában, a Tanácsköztársaság különböző erőcsoportjai között állandóan egyensúlyozásra kényszerülő Kun Béla pedig végül engedett a szociáldemokraták nyomásának, és betiltották a *Ma* című folyóiratot. Kassáknak azonban egyáltalán nem esett bántódása, még azt követően sem, hogy 1919 júniusában *Levél Kun Bélához a művészet nevében* címmel megírta híres, elég merész

29 Uo. 120. – A Komját Aladárral együttműködő, 1919-ben emigrált Kahána Mózes önéletrajzi regénye: *Sóvárgások könyve. Életregény*. Budapest: Szépirodalmi, 1973.

30 Lásd József Farkas: Proletárforradalom, avantgarde és tömegkultúra. *Helikon*, 1969/2. 208–222.; Szeredi Merse: A „mácastílus irodalmi diktátora Lukács György sznob uszályában". Az aktivisták a Tanácsköztársaságban. *Enigma*, 94. (2018). 128–146.

31 A nevezetes Ady–Csizmadia-vitáról: Balázs Eszter: *Az intellektualitás vezérei. Viták az irodalmi autonómiáról a Nyugatban és a Nyugatról 1908–1914*. Budapest: Napvilág, 2009. 205–208.

32 Lukács György: Felvilágosításul. *Vörös Újság*, 1919. április 18. In: József Farkas (szerk.): *„Mindenki újakra készül..." Az 1918/19-es forradalmak irodalma (szöveggyűjtemény)*. IV. kötet: A Tanácsköztársaság publicisztikája és irodalmi élete. Budapest: Akadémiai, 1967. 197.

nyílt levelét, amely arra válaszul született, hogy Kun Béla „a burzsoá dekadencia termékének" nevezte Kassák lapját, ezzel egy gesztust téve a Kassákot (és rajta keresztül Lukácsot) bíráló szociáldemokratáknak.

Kassák válasza emlékezetesre sikeredett: „Kedves Kun elvtárs! (...) Önt mint politikust a legnagyobbak közül valónak tisztelem, de engedje meg, hogy kétségeim legyenek művészi felkészültsége iránt"[33]– írta a közel tízezer példányban kinyomtatott nyílt levelében, amelyben egyfelől kiállt a művészet autonómiája mellett, másfelől arra emlékeztetett, hogy ő és művészcsoportja ugyanazt az avantgárd szerepet játssza a művészetben, amit Kun Béla és társai a politikában.

De hiába: a nehezen érthető avantgárdot hosszabb távon nem tudta hasznosítani a politikai propaganda, amint azt Vlagyimir Tatlinnak a babonás orosz kisemberek körében csak az ördög művének tartott Komintern-emlékművének fogadtatása, Szergej Ejzenstein 1930-as évekbeli küzdelmei, vagy az öngyilkosságba kergetett Vlagyimir Majakovszkij sorsa mutatta a Szovjetunióban, így az avantgárd elítélésében a kezdeti támogatás után a bolsevikok közös nevezőre kerültek a nácikkal.

És ahogy Vas István egyszer megjegyezte: mindegy, hogy az embert a jobb, vagy a bal halántékán lövik-e főbe.

33 Kassák Lajos: Levél Kun Bélához a művészet nevében. In: József, 1967. 467.

A LÉLEK ELFAJZÁSAI

Pléh Csaba[1]

A MODERN MŰVÉSZET ÉRTELMEZÉSE A MAI NATURALISTA PSZICHOLÓGIÁKBAN

Az előadásban nem a modern művészet fasiszta és kommunista kritikájával fogok foglalkozni. Nem értek hozzá, ráadásul ezt már előttem sok kiváló előadó megtette helyettem a konferencián. E helyett azt próbálom megmutatni, hogy az utóbbi évtizedek modern pszichológiai kutatásai hogyan is értelmezik a 20. századi képzőművészetnek azt az átalakulását, amely a 20. század közepének átfogó autoriter elméletei számára, mint elfajzottság vagy dekadencia jelent meg.[2] A mai kognitív pszichológusok egy jó része a goebbelsi és zsdanovi propaganda által elfajzottnak nevezett művészetet úgy értelmezi, mint társadalmi reakciót az ábrázolás technológiai lehetőségeinek megváltozására, illetve mint a feltételezett emberi természet bizonyos ősvonásaihoz való visszatérést. Mint Eric Kandel[3] a művészetértelmezéshez is visszatért Nobel-díjas neurobiológus is kiemeli, a külső szemlélő (a biológus) hozzáállásával, hogy a 19. század végén, a fényképezés finomodása és terjedése miatt, a modern művészet sajátos krízishelyzetbe került. Meg kellett találnia, hogy a realisztikus ábrázolást sokkal jobban lehetővé tevő fénykép uralma közepette mi is legyen az ő hivatása.

Kandel meg is fogalmazta a kölcsönös ihletést a modern művészet és az idegtudomány dekomponálási gondolatmenete között. „Ahogy Leonardo és más reneszánsz művészek az emberi anatómia felismeréseit használták fel arra, hogy meggyőzőbben és pontosabban mutassák az emberi formát, a mai művészek hasznot szerezhetnek azon agyi folyamatok megértéséből, melyek az érzelmi

1 Intézményi affiliáció: Közép-Európai Egyetem, Kognitív Tudományi Tanszéke és MTA Budapest.

2 Ezt korábbi dolgozataimban tágabb, illetve más, főleg a kognitív tudomány eszmerendszerének alakulásával kapcsolatos keretekben már kifejtettem. Pléh Csaba: A művészet autonómiája és a modularitás. In: Andor József – Benkes Zsuzsa – Bókay Antal (szerk.): *Szöveg az egész világ. Petőfi Sándor János 70. születésnapjára.* Budapest: Tinta, 2002. 417–424.; Uő: A művészeti változás pszichológiai megközelítései: Természeti és társadalmi evolúció és a művészet. In: Kürti Emese (szerk.): *Művészet mint kutatás.* Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2007. 76–92.

3 Kandel, Eric R.: *The age of insight. The quest to uderstand the unconscious in art, mind, and brain, from Vienna 1900 to the present.* New York: Random House, 2012.

válaszok sajátosságaiba nyújtanak betekintést. A neurobiológia támpontokat adhat magának az alkotásnak a megértéséhez is. [...] A jövőben, akárcsak a múltban, az észlelés, valamint a vizuális rekonstrukció és érzelmi reakció még kevésbe értett folyamataiba való betekintés várhatón befolyásolni fogja a művészeket, és új megjelenítési formákat eredményezhet".[4]

Kandel szerint a 20. században két alapgondolat fogalmazódott meg ebben a kölcsönhatásban. Az egyik a vizuális művészet egyre kifinomultabb önkifejezése, például Klimt vagy Schiele munkáiban; a másik pedig a látvány alkotóelemeinek egyre finomabb értelmezése úgy, ahogyan azt például Zeki megfogalmazza.[5] Zeki értelmezésében a vizuális rendszer teljes agykérgi működése a realisztikus képhez és a tudatossághoz vezet. Párhuzam van a művészek, a művészettörténészek és a mai idegtudósok legfőbb kérdései között. A művészet akárcsak a kísérletező idegtudomány sajátos erőfeszítés arra, hogy betekintést nyerjünk a vizuális élmény összetevőibe, s abba, hogyan konstruálja meg vagy számítja ki az agy a világ stabilitásait.

Ez a gondolatmenet eredetileg objektivisztikusan, mintegy a festők vásznaira értelmezve jelent meg közel másfél évszázada. Az impresszionista festészet a tárgyak fogalmi mozzanatokat is tartalmazó realisztikus megközelítése helyett a belső élménymozzanatokat állította előtérbe. Mind az élményt, mind a világot felbontottnak, mozaikszerűnek tekintette. Ennek legradikálisabb megjelenése látható a pointillista Seurat és követőinek munkáiban. Ahogy évtizedekkel ezelőtt Nyíri Kristóf megfogalmazta, a filozófiai impresszionizmus és a művészeti impresszionizmus között intim kapcsolat van.[6] Szabaduljunk meg a tárgyi alapú ábrázolástól, a művészet adja vissza magának az eredendő élménynek a nyers értelmezetlenségét, hangzik az impresszionista, majd posztimpresszionista program, kapcsolatot teremtve a pointillista festés és egy sajátos episztemológia, Mach szenzualizmusa között.

A 20. századi újító festészet sajátos, az impressziókat és az absztrakciót egyaránt tekintő értelmezését fogalmazta azután meg Jaakko Hintikka finn-amerikai logikakutató. Hintikka értelmezése szerint az impresszionizmus utáni 20. századi vizuális művészetben két út vezet a modernitás felé, el a közvetlen érzéki benyomásoknak Nyíri elemezte impresszionista uralmától. Az egyik a fogalmak

4 Kandel, Eric R. – Mack, Sarah: A parallel between radical reductionism in science and art. *Annals of the New York Academy of Sciences,* 1001, 2003. 294. P.Cs. ford.

5 Zeki, Samir: *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain.* Oxford: Oxford University Press,1999.

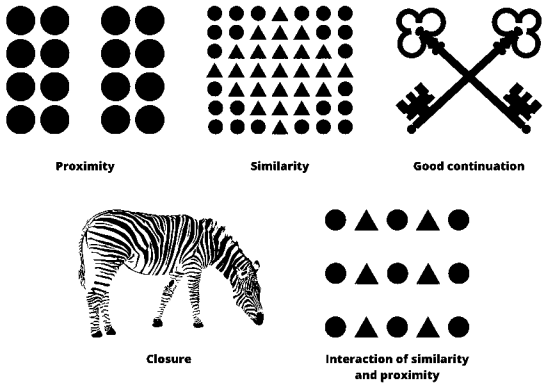
6 Ennek máig izgalmas értelmezése Nyíri J. Kristóf: *A monarchia szellemi életéről*. Budapest: Gondolat, 1980.

felé vezet, az élményvilág, a közvetlen érzéki benyomások mögötti tárgyi tartalom egyre elvontabb leképezéséhez a kubizmusban és az absztrakt festészetben. A másik út viszont az élmény vizuális dekomponálásához vezet a fogalmak helyett; élményeinket egyre inkább felületek, vonalak, színek kombinációjaként képzeljük el. Ennek legjellegzetesebb formái a konstrukcionizmus és az orosz szuprematizmus.[7]

A tiszta forma szerveződése a laboratóriumban és a művész vásznán: az alaklélektani ihletés

A látvány szerveződési elveit, éppenséggel a fasiszta elfajzott művészet koncepció megjelenése előtt 15 évvel, a német kultúrában nagyon érdekesen fogalmazták meg a művészetelmélet és a modern pszichológia összekapcsolásával. A modern pszichológia forradalmian új irányzata az 1920-as években, a Berlini Egyetemen kialakult alaklélektani (Gestalt) mozgalom. Ennek a mozgalomnak a leglényegesebb elve, hogy minden élményünk egészekbe szerveződik, és az egészeknek tisztán formai alapú szerveződésük van.

Ennek klasszikus példái Wertheimer formaalkotó tényezői, melyeknek egy modern változatát az 1. ábra mutatja.[8]



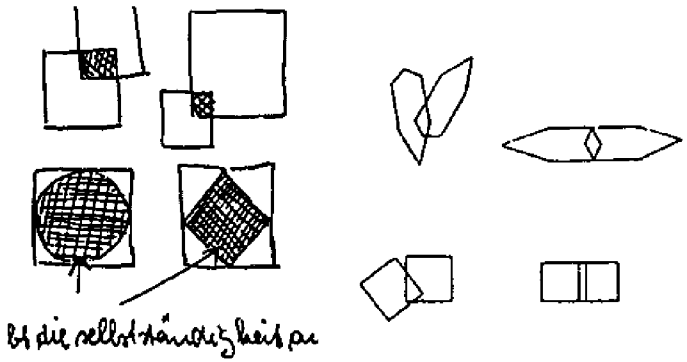
1. ábra: Wertheimer formaalkotó tényezőinek mai tankönyvi megjelenése (Pléh, 2024. 392.)

7 Hintikka, Jaako: A fogalom mint látvány. In: Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép*. 2. kiadás. Budapest: Typotex, 2003. 149–170.

8 Wertheimer, Max: Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt. *Psychologische Forschung,* 1, 1922. 47–58.; Pléh Csaba*: Laying the foundations of modern psychology*. London: Routledge, 2024.

Mivel az 1920-as évekbeli alaklélektani mozgalom a tiszta formai elveket helyezte előtérbe a látvány s az egész mentális élet szerveződésében, nem meglepő, hogy közvetlen kapcsolatba került a Bauhaus művészeti irányzatával. Köhler, az alaklélektani kísérleti és elméleti pszichológiai irányzat egyik vezetője, egy tanítványa, Duncker közvetítésével, előadás-sorozatot szervezett Dessauban a látvány pszichológiájáról. A tényleges előadásokat valószínűleg Duncker tartotta a Bauhaus diákjainak és tanárainak.

„A korai alaklélektanosok egyike sem volt művész, különösen nem tervező iparművész, mégis már korán megmutatkozott a kölcsönös érdeklődés a két terület között. 1927-ban például a fiatal *Gestalt* pszichológus Rudolf Arnheim meglátogatta Dessauban a Bauhaust, s a *Die Weltbühne* című lapban publikált egy cikket, dicsérve a Bauhaus épületek őszinteségét és tisztaságát [Arnheim sokat írt ebbe a lapba, 174 cikket, P.Cs.]. 1929-ben Köhler egy Bauhaus elődássorozat meghívást nem tudott egyeztetési gondok miatt elvállalni, úgyhogy tanítványa, Karl Duncker beszélt helyette. A hallgatóság soraiban helyet foglalt a festő Paul Klee, aki már 1925 óta ismerte Wertheimer kutatásait. De más Bauhaus kapcsolatú művészeket is érdekelt ez, beleértve Wassily Kandinskyt és Josef Albers-et" – írja az amerikai művész és művészettörténész, Roy Behrens.[9]



2. ábra: A vizuális szerveződés elvei. Az átfedés. Egy Bauhaus Klee diák, Hannmees Beckmann ábrái és Wertheimer ábrái. (Van Campen, Crétien: Early abstract art and experimental Gestalt psychology. Leonardo, 34, 1997. 133.)

9 Behrens, Roy R.: Art, Design and Gestalt Theory. *Leonardo,* 31, 1998. 300. (P.Cs. ford.) Bár a Gestalt–Bauhaus találkozás pontos helyi részleteiről ma is vita folyik, a szellemi interakció biztosan megvolt.

Mint a 2. ábra mutatja, Wertheimer formai elv elméletei (az ábra jobb oldalán) a Bauhaus diákoknál (az ábra baloldalán láthatóan) már szinte művészi síkátfedés ábrázolássá alakulnak. Ugyanebben a korban, Klee és Kandinszkij művészetelméleti írásaiban és vázlataival mutatja meg a felületekkel, a színekkel és a kontrasztokkal való (tiszta forma) művészet lehetséges alapjait.

Vissza a dekompozícióhoz

Az alaklélektani felfogás egészlegessége helyett az 1960-as évektől a neurobiológusok a látvány egész folyamatának értelmezésben a dekompozíciós utat választották. A beérkező vizuális ingeranyagot mai felfogásunk szerint az idegrendszer annak érdekében, hogy felépítse a forrást, a tárgyak világát, részekre bontja. Ebben a dekompozíciós ihletésben is megmarad ugyanakkor egy központi mozzanat az alaklélektanból a művészetértelmezésre: a forma középponti szerepe. A modern művészek egyik útja az lesz, hogy a kísérletező művész számára a többszörös átkódolást magába foglaló agykérgi útnak korábbi állomásaihoz biztosítsanak hozzáférést. Ennek a felfogásnak egyik vezető alakjaként Zeki az egyik oldalon azt hirdeti, hogy az újító művész mintegy hozzá tud férni a teljes élményhez vezető agykérgi út egyes állomásaihoz. De ezt megfogalmazza a fordított útra is. A festők a vásznon ugyanolyan dekompozíciót követnek, mint az idegrendszer. Modern művészek képeit használva ingerként tárja fel Zeki a szín, a forma, a mozgás eltérő látványközpontjait az agykéregben – ahogy maga jellemzi kísérleti stratégiáját, *mondriánozik az aggyal.*[10]

Zeki szerint mind a művészet, mind a neurobiológia a vizuális fomaképzés két alapelvét mutatja. Az egyik a konstancia, a látás élményvilága az állandóan változó bemenethez képest invarianciákat mutat. A másik az absztrakció elve. Ez utóbbit alkalmazza Zeki saját dekompozíciós idegtudományi kutatásaiban is.

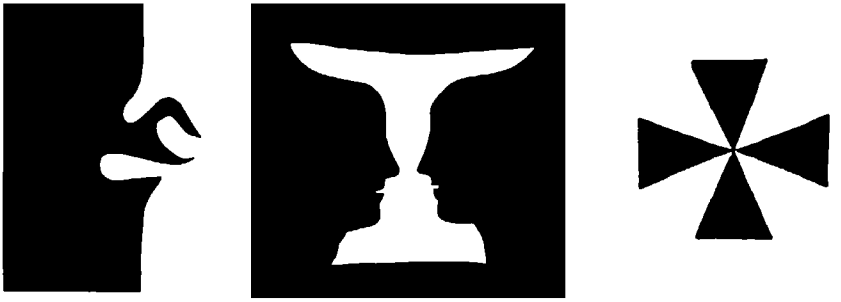
A művészek és a neurobiológusok egyaránt a vizuális esztétikum mögötti közös észlelési elveket tanulmányozták. Az irányszelektív sejtek felfedezését sok évvel megelőzően (ezek a sejtek szelektíven válaszolnak az egyenes vonalakra, s általában úgy értelmezik őket, mint a formaészlelés építőköveit) Mondrian „a formák végső igazságait" keresve az egyenes vonalnál kötött ki mint műveinek fő összetevőjénél. Az egyenes vonalat művészileg alkalmazta sokféle módon számos

10 Zeki, Samir: Vizuális kép az elmében és az agyban. In: Pléh Csaba – Boross Ottilia (szerk.): *Bevezetés a pszichológiába.* Budapest: Osiris, 2006. 167–178.

más festő, köztük Kazimir Malevics és Barnett Newman. A művészek bizonyos értelemben olyan neurológusok, akik egyedi technikáikkal az agyat tanulmányozzák.[11]

A kétértelműség különleges szerepe

Az alaklélektan igen korán felismerte, hogy a vizuális szerveződés egyik alapvető elve a *figura-háttér megoszlás*. Ahhoz, hogy a váltakozó vizuális bemenetből tárgyakat alkotó felületeket emeljünk ki, a háttérből kiemelkedő figurát kell meglátnunk. Mint a 3. ábra megmutatja, már ebben a klasszikus korban észrevették az alaklélektanosok, s a hozzájuk kapcsolódó Edgar Rubin, hogy a kontúrok peremhelyzetben ugrálnak, s ennek megfelelően kétértelmű a figura-háttér besorolás, mint a 3. ábra mutatja.



3. ábra: Edgar Rubin néhány példája a figura-háttér ingadozásra (Pléh, 2024. 390.)

Maga a kértértelműség mint emberi mozzanat a gondolkodás és kultúra toleranciájával kapcsolatos. A konzervatív és autoriter kultúraértelmezések szerint kerülendő is. A modern művészek viszont, ezek az 'elfajzottak', többnyire a kontúr figura-háttér kettőségét felhasználva mintegy játszani kezdenek a kétértelműséggel. Mindmáig él a 20. század közepén megfogalmazott kétféle elv a kétértelmű ábrák fluktuációjára, illetve a különböző beállítódási hatások értelmezésére, amelyek segítségével el lehet érni, hogy többet lássuk az anyóst, vagy többet lássuk a menyasszonyt és így tovább. A 20. század közepétől Richard Gregory felújította Helmholtz 19. század közepi felfogását, és azt képviseli, hogy a kétértelmű ábrák

11 Zeki, Samir: Essays on Science and Society. *Science,* 293, 2001. 51–52.

azt illusztrálják a kísérleti pszichológusok számára, hogy a percepciót mindig hipotézisek irányítják, felülről-lefelé típusú feldolgozással. A kétértelmű ábra e tekintetben olyan vizuális alakzat, amelyik két hipotézist enged meg.[12]

A másik felfogást, az általában alulról-felfelé építkező alaklélektanos felfogást Köhler 1940-es, *A pszichológiai dinamikák* című könyvében fogalmazta meg. Köhler szerint a kétértelmű ábrák ingadozása a kérgi mezők kifáradásának és ezzel mintegy az elektromos neurális indukciós folyamatnak a tükre lenne, és automatikusan következne be.[13] Ez a vita a hipotetikus és automatikus látvány építkezésről természetesen a művészeket is befolyásolta. A vizuális kutatók közül a művészet iránt érdeklődők észreveszik, hogy érdekes módon, maga a kétértelműség felhasználása az ábrázoló, illetve a képi művészetben (ami nem feltétlenül ábrázoló) régtől megvan. Az olasz neurobiológus Piccollino és a brit észleléskutató és sikeres tudományos újságíró Nicholas Wade különböző régi képeket, szőnyegeket, vázákat elemzett a Werner Nekes német filmrendező gyűjtötte több 10 000 látványtörténetileg érdekes tárgyat tartalmazó nevezetes gyűjteményéből, melyek hol elvont figurák oszcillálnak, mint az ornamentikában, hol egy elvont figura verseng egy emberi arccal. Wade egy könyvfejezetben részletesen elemzi, hogy milyen nagy szerepe van a figura-háttér ingadozásoknak a látvány emberi visszaadásában sokszor tisztán formai céllal, ábrázoló művészeti szándék nélkül.[14]

A kétértelműségeket tudatosan használó modern festők közül sok elemzést ihletett Dali munkássága. Samir Zeki igen részletesen elemzi Dalinál *a kétértelműség problémáját*. Zeki értelmezésében Dali mint festő számára valójában a képi kétértelműség a világ kétértelműségének megjelenítése. Dali azért lett olyan szenvedélyes festője a kétértelmű ábráknak, mert ezeket nem ellentmondásként kezeli, hanem lelki építményünk elkerülhetetlen mozzanataiként. Zeki tovább spekulál arról, hogy a képeken Dali kétértelműséget toleráló személyisége jelenik meg. A képek valójában projekciós felületek Dali számára, mondja a neurobiológus Zeki, hogy Dali megmutassa: a világ általában kétértelmű és nem kell félnünk az ambiguitástól. Valójában a kétértelműség – mondja Zeki – nem valamiféle különlegesség vagy perverzió, hanem az agy mindannyiunkra jellemző lehetősége, amelyet a művész néha másodlagosan felhasznál.

12 Gregory, Richard: *Az értelmes szem.* (Fordította: Székely András.) Budapest: Gondolat, 1974.; Helmholtz, Hermann: *Népszerű tudományos előadások.* (Fordították: B. Eötvös Loránd és Jendrassik Jenő.) Budapest: Természettudományos Társulat, 1874.

13 Köhler, Wolfgang: *Dynamics in Psychology.* New York: Liveright, 1940.

14 Wade, Nicholas: *Art and Illusionists.* New York: Springer, 2016.

„Hajlok arra, hogy Dali azért fogadta el az ellentmondásokat, mert nem kezelte azokat ellentmondásokként, hanem lelki építményünk elkerülhetetlen következményeként, amit én agyunk felépítésének tartok [...] A nagy művészetre jellemző kétértelműséget nem a festő találja ki a vásznon. Valójában az agy lehetősége ez, melyet a művész néha felhasznál, mint ahogy Dalinál történik."[15]

Dali *Narcissus átalakulása* (1937) című képe Zeki számára a személyesen indokolt többszörös kétértelműség élő példája. Figura-háttér alap (síkbeli), térbeli, illetve formai kétértelműségek vannak a képen. A kép legalább négy értelemben kétértelmű, és ez kapcsolódik Dali saját magával kapcsolatos kétértelműségeihez.

A művész játszik evolúciós preferenciáinkkal

A modern művészetnek azután megjelenik olyan értelmezése is, amelyben a „modernkedés" az ábrázoló művészetekre általában jellemző alapvető, evolúcióban kialakult vonások kultivációját, illetve kiforgatását vagy egymással szembeállítását jelenti. A Kaliforniában dolgozó Ramachandran ennek a felfogásnak legjellegzetesebb képviselője. Ramachandran és Hirrnstein néhány alapvető elvet mutat ki, amelyek a primitív, a modernitás előtti, illetve a modernitás utáni átalakulásait, megjelenési formáit irányítják a művészetnek. Hol 7, hol 9 elvről beszélnek, amelyeket rövid értelmezéssel mutatok be.[16]

- *Csúcs felé váltás.* Ennek alapvető mozzanata a lényeg kiemelése, az eltúlzás, karikatúraszerűség. Ez megjelenik már a Willendorfi Vénuszban, de megjelenik Picasso számos rajzában, vagy az indiai művészet női nemi szerveket kiemelő szobraiban és így tovább.
- *Perceptuális csoportosítás.* Az elemi vizuális elemek értelmes egységekké állnak össze, az alaklélektan pregnancia elveit követve. Ennek a kiugrásnak közvetlen, jutalmazó-megerősítő ereje van. Ez jelenik meg a posztimpresszionizmusban,

15 Zeki, Semir: The Neurology of Ambiguity. In: Turner, Mark (ed.): *The Artful Mind. Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*. Oxford: Oxford University Press, 2006. 255. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195306361.003.0013 (P.Cs. ford.)

16 Ramachandran, Vilayanur S.: The artful brain. *Reith lectures 2003. The emerging mind*, BBC, 2003. http://www.bbc.co.uk/radio4/reith2003/lecturer.shtml; Ramachandran, Vilayanur S. – Hirstein, William: The science of art. A neurological theory of aesthetic experience. *Journal of Consciousness Studies*, 6, 1999. 15–51.

de a nagy kontrasztú fényképek használatában és már a nevezetes dalmát kutya az olvadó hóban képben is.

- *Izoláció mint figyelemfelhívás.* A vonalaknak nagyobb stimuláló hatásuk van, mint a felszíneknek. Gondoljunk csak arra, hogy mennyivel informatívabbak a vonalrajzok, mint a satírozott grafikák.
- *Kontrasztkiemelés.* A kontraszt felerősítése nagyon fontos szervező elve a látásnak, mint már Ernst Mach óta tudjuk. A dekoratív művészetben különlegesen fontossá válik.
- *Szimmetria.* Maga a szimmetria, illetve a szimmetria megsértése nagyon felhívó jellegű.
- *Az esetlegesség kerülése vagy éppenséggel hangsúlyozása* ugyancsak fontos szervezőelv.
- *Az ismétlés, a ritmus és a rend* nagyon fontos szervezőelv. Az ornamentikus művészet, amely soha nem ábrázolásra törekszik. Ennek legszebb megjelenési formája, mint Nicholas Wade említett munkájában részletesen elemzi, a keleti művészetben megjelenő szőnyegminták.
- *A perceptuális problémamegoldás.* A lehetetlen helyzetben levő figurák valamilyen módon való értelmezése és hasonlók, mind kiemelkedő jelentőségűek a modern művészet látványértelmezésében.

Ebben az evolúciós felfogásban a modern művészet (az „elfajzott művészet") olyan, mint az etológiai szuperingerek:

„A művészek próba-szerencse révén, az intuíciónak és a kreativitásnak köszönhetően, felfedezték perceptuális nyelvtanulók figurális primitívumait. Ezzel agyuk számára létrehozták azt, ami a sirálycsibe agya számára a szuperinger, vagyis az anya csőrét képviselő hosszú pálca három piros csíkkal. Így jutunk el a sirálycsibétől Henry Moore-hoz vagy Picassóhoz.

Ha a sirályoknak galériájuk lenne, akkor kiakasztanák a falra a hosszú pálcát három csíkkal, csodálnák azt, és dollármilliókat fizetnének érte és Picassónak neveznék, de nem értenék, miért is kábít el ez a vacak, miközben nem is hasonlít semmire. Pontosan ez történik, amikor mai műalkotásokat vásárolunk. Úgy viselkedünk, mint a sirálycsibék".[17]

Miért is preferáljuk a művészi formákat? A kérdés Fechner óta izgatja a kísérleti művészetpszichológusokat. A mai kutatás új, neurobiológiai és kognitív elveket kiemelő hangsúlyai mellett ez megfogalmazódik úgy, mint igény a vizuális

17 Ramachandran, 2003. 12. (P.Cs.ford.)

élményszerveződés evolúciósan kialakult preferenciaelveinek feltárására. Ebben a keretben az úgynevezett elfajzás játék ezekkel a keretekkel. A neurobiológus számára mindez percepció és érzelem kapcsolatán keresztül a diszciplínák új kapcsolatát is ígéri: „Az esztétika kérdésének megoldása az agy harminc vizuális központja és az érzelmi limbikus központok közti kapcsolat alaposabb megértésében rejlik. Ha világosabban megértettük ezeket a kapcsolatokat, közelebb leszünk ahhoz, hogy áthidaljuk a mély szakadékot C. P. Snow két kultúrája – a természettudomány és a művészet, filozófia és bölcsészet – között."[18] Hasonló felfogás ez, mint a francia Jean-Pierre Changeux értelmezése. Changeux számára a képek ugyanakkor dinamikus objektumok is, amelyek a vizuális rendszer és az érzelmi feldolgozást végző limbikus rendszer közötti kapcsolatok révén megmagyarázzák azt a kulturális különlegességet, hogy miként tud a kép egyszerre lenni ismerethordozó és rendkívül élénk érzelmek tárgya, mint például a képek imádata vagy a képrombolás dualitásában. E kettősség alapja Changeux szerint az érzelmi rendszer és a képi feldolgozás közötti különleges jobb féltekei kapcsolat[19].

A modern művészetet értelmező pszichológia és neurobiológia tehát két szempontból tekinti természeti folyamatnak az „elfajzott művészetet". Egyrészt úgy gondolja, hogy a művészeti kísérletezés a látvány különböző szintű szerveződéseivel való játék, amely a művészeti újítás, megunás és újításigény társadalmi dinamikájában keletkezik. Másrészt úgy gondolja, hogy ennek a játéknak néhány elve, mint Ramachandran és Zeki képzeli, tulajdonképpen az emberi gondolkodás és látványszervezés evolúciósan kialakult ősi formáira megy vissza a modern kísérletezésbe

Mielőtt túl optimisták lennénk, és azt hinnénk, hogy a természettudományos pszichológia mindenképpen pozitívan reagál az „elfajzott művészetre", érdemes kiemelni azt is, hogy Steven Pinker, a mai kognitív pszichológia vezető alakja, bár új retorikával, de igencsak konzervatív szemléletével, éppenséggel beáll a „modern elfajzottság" értelmezés mögé egy könyvében s számos TED-előadásában is.[20] Tulajdonképpen Pinker a mai tudományos konzervatív reakciót képviseli a modern művészetre nézve. Az ő felfogása szerint az előbb emlegetett evolúciós primitívumok nem a játékot, hanem az ismétlődést teszik lehetővé. A modern művészet, amikor fricskákat ad a saját elveinek, például a

18 Ramachandran, 2003. 18. (P.Cs.ford.)
19 Changeux, Jean-Pierre: *La Beauté dans le cerveau.* Paris: Odile Jacob, 2016.
20 Pinker, Steven: *The sense of style.* New York: Penguin Books, 2014.

Ramachandran által említett elveket szembe állítva egymással, valójában helytelen utat követ. A modernségben – mondja Pinker – a következő furcsaságok jelennek meg:

- Vizuális művészet szépség nélkül,
- Irodalom elbeszélés és történet nélkül,
- Költészet ritmus és rím nélkül,
- Építészet emberi lépték és természetes fény és zöld nélkül,
- Zene dallam és ritmus nélkül,
- Művészetkritika világosság, esztétika és az emberi természet elemzése nélkül.

Kényszerűen is állást foglalok e kétféle értelmezéssel kapcsolatban. Azt gondolom, hogy Pinker konzervatív felfogása a központi pontban téved. Nem veszi észre, hogy a művészet, miközben az emberi idegrendszer evolúciósan kialakult preferenciáira épít, ezekkel állandóan játszik. A művészet, miként a tudomány is, az emberi reflexió révén, a saját magunk elveinek beépített preferenciáinak állandó piszkálásával alakul. A művészet egyszerre próbál konvencionális lenni, alakítja konvencióit és utána felrúgja őket. Ez a kreatív mozzanat, ez a játékosság az, ami az eredeti „elfajzott művészet" elképzelések számára annyira provokatív volt a modern művészetben. A világ zárt, az ember sosem változik, és ezt a változatlanságot kell kiindulópontnak tekinteni, gondolták, s ezzel a kispolgárt tették a fasizmus és a kommunizmus esztétikai ítészévé. Sokan azt gondoljuk ma, hogy ez éppenséggel a konzervatív művészetértelmezés elfajzott útja volt, ha már az elfajzott jelzőt ez a tábor vezette be. Az ember kutató és játékos lény is, a maga alkotta rendszerek állandó alakítója.

Boros Gábor[1]

„VELENCE FOGLYA" ÉS A ROBUSZTUS KECSKELÁB

II. Rudolf német-római császár (1552–1612) különc figura a korabeli uralkodók között. Hosszú, 1576-tól 1612-ig terjedő uralkodói időszaka az eszmetörténetbe olyan korszakként vonult be, amelyben az alkímia s a mágia különleges támogatásban részesült, de ezzel együtt az új csillagászat is döntő impulzusokat kapott, hiszen prágai udvarában működött Tycho Brache és Johannes Kepler is. Rudolf azonban nemcsak az újonnan megjelenő tudományok, illetve az őket művelők pártfogójaként lett ismert, hanem művészetkedvelő, igen jelentős mecénásként is. A korban párját ritkító műgyűjteménye volt, melyről ma sem lehet teljes bizonyossággal tudni, hogy pontosan hány mű tartozott hozzá 1612-ben bekövetkezett halálakor.

Az mindenesetre bizonyos, hogy nagy kedvelője volt a ma manieristaként kategorizált erotikus jellegű képeknek, s akkor a legkivált, ha Ovidius műveire építő Herkules-történetekhez kapcsolódtak.[2] A Sartre-tól „Velence foglyaként" aposztrofált, Tintoretto („kelmefestőcske") művésznevű Jacopo Robusti (1518–1594) idős korában egy négy képből álló, Herkuleshez kötődő festményciklust küldött Rudolfnak Prágába: *Jupiter Júnóhoz viszi Herkulest*, *Herkules és Omphalé*, *Herkules kitaszítja a faunt Omphalé ágyából*, *A múzsák*.

E négy kép nem tartozik a legnagyobb elismeréssel övezett Tintoretto-művek közé, nem utolsó sorban bizonyára azért sem, mert legfontosabb alkotásainak a vallásos témájú festményeket szokás tekinteni: a *Velence foglyá*ban például még az „ateista egzisztencialista" Sartre is eleve a Scuola di San Rocco festményeit tekinti

1 Boros Gábor filozófiatörténész, egyetemi tanár, Károli Gáspár Református Egyetem, Szabadbölcsészet Tanszék.

2 Garas Klára szépen bemutatja, hogyan igyekeztek a Habsburgok magukat eleve is az erények megtestesítőjeként értelmezett Herkules követőinek láttatni, ami II. Rudolfra különösen is állt, aki sokat tett a művészetek és tudományok bevezetéséért Csehországba. Lásd Garas Klára: Tintoretto budapesti képe és a II. Rudolf császárnak festett sorozat. *A Szépművészeti Múzeum Közleményei*, 1967. 98.

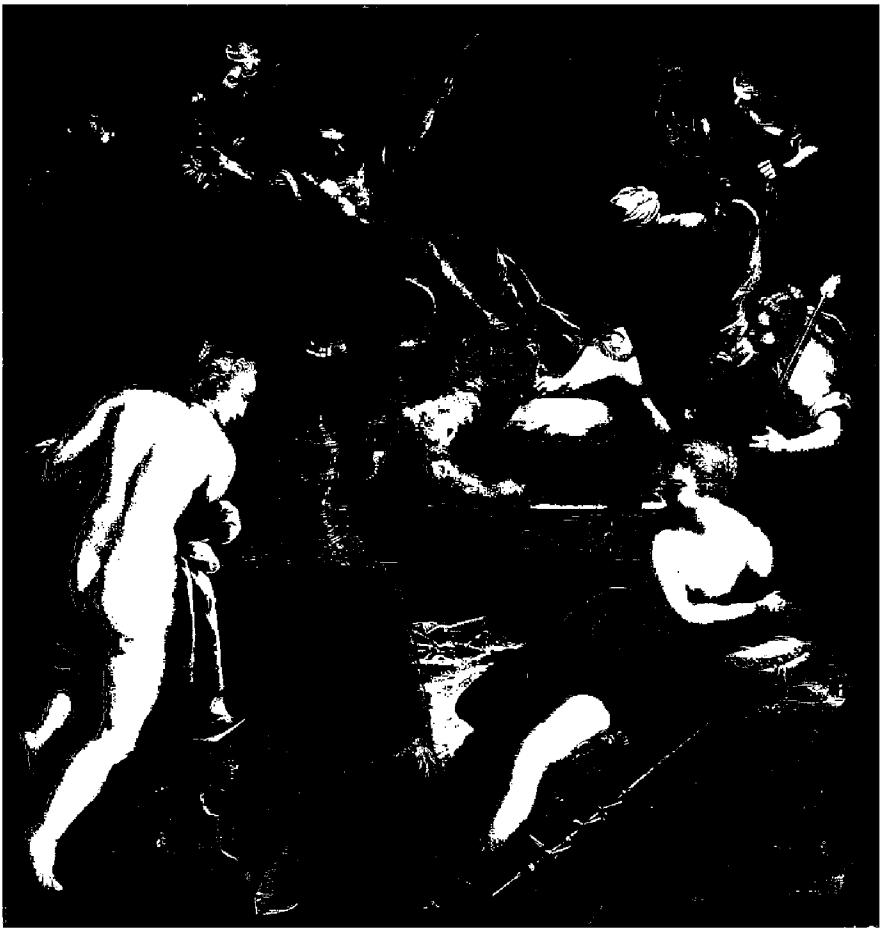
a Robusti-életmű középpontjának, míg azokat a képeket, amelyek nemcsak hogy világi tematikájúak voltak, de ráadásul még el is kerültek Velencéből, inkább a festő családi vállalkozásként felfogható műhelyének – ahogy Sartre nevezi: a Tintoretto nevet viselő kollektív személyiségnek – az életmű szempontjából perifer ikus alkotásaivá fokozná le.[3]

Az említett négy festmény története pedig már önmagában is egyfajta művészettörténeti *Entartung*. Az elsőt – *Jupiter Júnóhoz viszi Herkulest* – például ma *A tejút keletkezése* címen szokás nyilvántartani, ám alapvetően azért, mert alsó egyharmadát a fehér liliomok keletkezésének ábrázolásával valamikor levágták róla, s így most e nélkül, megcsonkítva látható a londoni National Galleryben.[4] A második és a negyedik kép elveszett, s csupán a harmadik az, amely teljes épségében látható, nagy szerencsénkre a Szépművészeti Múzeum Régi Képtárában, az újjárendezett *Európai művészet 1250–1600* című kiállítás képei között.[5]

3 Sartre, Jean-Paul: *Velence foglya (Tintoretto)*. (Fordította: Klimó Ágnes.) Budapest: Helikon, 1984. 34. Szigorúbban művészettörténeti szempontból nehezményezi a „világi", s ezek között a mitológiai témájú festmények leértékelését Felomir, Miguel: Mythologies. In: Echols, Robert – Ilchman, Frederick (eds.): *Tintoretto, Artist of Renaissance Venice*. New Haven: Yale University Press, 2018. 193., egyúttal azt is jelezve, hogy ez a fajta tematika jellemzőbb Tintoretto korai korszakára, és talán nagyobb részben valóban Velencén kívüli megrendelők számára készültek az ilyen jellegű festmények (köztük számos homlokzatot díszítő freskó). Mindenesetre 1545-től kezdve megfigyelhető Tintoretto önálló szekuláris-mitológiai stílusa, amely festészeti rokona a *poligrafi*, azaz részben a festő barátaiból alakult irodalmi kör újító megközelítésmódjának: a magasröptű, moralizálásra is alkalmas témákat inkább humorizálón, a valós viszonyokhoz közelítve mutatni be.

4 Lásd erről pl. Felomir, 2018. 194., részletesebben Garas, 1967. 96. sk.

5 A sorozat marginális helyzete más művészettörténeti jelekből is látható. Garas Klára is utal arra, hogy van olyan kiadvány, amelyben még az ezerkilenszáznegyvenes években is Bécshez kötik a képet, más kiadványban kétszer is szerepel, egyszer Bécsnél, egyszer Budapestnél. De még a festmény státuszát illetően is felmerülnek a bevettnek tűnőtől jelentősen eltérő vélemények. A bevett véleményt Garas Klára közleményének első mondata fogalmazza meg: „1932-ben, a velencei egyezmény alapján a budapesti Szépművészeti Múzeumba került a bécsi császári gyűjteményből Jacopo Tintorettónak egy általánosan elismert késői alkotása: »Herakles kitaszítja a faunt Omphale ágyából«." Ugyanakkor az egyik legfontosabb, Tintoretto születésének ötszázadik évfordulóját ünneplő tanulmánygyűjteményben Felomir, aki *Mythologies* címen épp Tintoretto szekuláris festményeinek autonóm értékeit emeli ki, határozottan állítja, hogy a festmény eredetije elveszett, s ami a Szépművészeti Múzeumban látható, az Domenico Tintoretto másolata az eredetiről. Lásd Felomir, 2018. 194. Krischel ugyanakkor izgalmas írásában, melyben egy újonnan felfedezett vázlat alapján rekonstruálja a kép jelenlegi elrendezésének kialakulását, nem említ kételyeket az eredetiséggel kapcsolatban. Lásd Krischel, Roland: Problems in Tintoretto – mostly Graphic. In: Lillywhite, Marie-Louise – Nichols, Tom – Tagliaferro, Giorgio (eds.): *Jacopo Tintoretto: Identity, Practice, Meaning*. Roma: Viella, 2022.



1. kép: Jacopo Tintoretto: Herkules kitaszítja a faunt Omphalé ágyából (olaj, vászon, 1585 körül). Szépművészeti Múzeum, Budapest.
https://www.szepmuveszeti.hu/app/uploads/2018/09/356.jpg

A képről az interneten is olvasható ismertetést a múzeum hivatalos oldalán Tátrai Vilmos írta, mélyreható elemzése Garas Klára tollából a múzeum *Közleményei*nek 1967-ben megjelent 30. évfolyamában olvasható magyarul, illetve franciául is. Talán e mélyreható elemzés megléte és elérhetősége volt az oka annak, hogy Garas nem válogatta be a képet *A Szépművészeti Múzeum képei* című, általa

jegyzett kötetben legalább alapleírás szinten bemutatott, egész oldalon reprodukált képek közé, hanem csak a bélyegnagyságú reprodukciók között jelent meg mind az 1973-as első, mind az 1976-os második, javított kiadásban.[6] A budapesti Herkules-kép sorsát részletekbe menően felidézni a mostani keretek között nyilván nem lehet, de nem is szükséges: nem találtam nyomát annak, hogy Garas Klára 1967-es rekonstrukcióját követően valaki újra nekiveselkedett volna a kutatásnak. Így elegendő lesz csupán címszavakban utalni a képek hányatott sorsára Garas bemutatását követve.

Rudolf császár végrendeletileg öccsére, Albert főhercegre hagyományozta képtára egy részét – 115 festményt –, s a két, a „felnőtt" Herkulest is ábrázoló kép csak ennek a résznek az inventárában jelent meg, míg a másik kettő a prágai gyűjteményről 1621-ben készült jegyzékben található. Albert főhercegnek és feleségének, Izabellának németalföldi helytartópárként mind a brüsszeli, mind a tervuureni kastélyban volt gyűjteménye. 1616-ban a császári hagyaték meg is érkezett hozzájuk, ám a Herkuleshez kötődő képeket már a náluk készült első inventár sem tartalmazza.

Valószínűsíthető, hogy a képkereskedőként is sikeres Rubens már igen korán megvásárolta tőle, legalább részben épp a moralizáló festői attitűdtől messze álló tintorettói stílus okán, amelytől, finoman szólva, nem volt idegen középpontba helyezett vagy előtérbe állított meztelen női testek ábrázolása. A helytartói pártól viszont, másrészt, mi sem ált távolabb, mint az efféle szabados attitűd.[7]

Rubenstől a festmények az 1628-ban meggyilkolt Buckingham herceghez kerültek, akinek gyűjteményét öccse, Buckingham II. hercege 1649-ben árverezteti el Antwerpenben. Az elárverezett képek nagy részét Lipót Vilmos főherceg, akkori helytartó vette meg testvére, III. Ferdinánd császár számára. E képek aztán e kalandos út végén visszakerültek a prágai várba, ahonnan később számos festményt elhurcoltak a svéd csapatok Krisztina királynő udvarába, más festmények Drezdába kerültek, egyesek pedig Bécsbe – közöttük a Szépművészeti Múzeum képe is.[8] E kép végül 1932-ben, a Monarchia felbomlása nyomán magyar kulturális javak Magyarországra hozatalát célzó, ún. „likvidációs tárgyalások" eredményeként létrejött „velencei egyezmény" jóvoltából került a Szépművészeti Múzeumba, immár a bécsi császári gyűjteményből.

6 Lásd Garas Klára: *A Szépművészeti Múzeum képei*. Budapest: Corvina, 1976. (2. kiadás)
7 Garas, 1967. 95.
8 Garas, 1967. 97.

Miután így jelzésszerűen felvázoltuk a festmény útját, rátérhetünk az elemzésére. Ebből a szempontból nem érdektelen, hogy milyen címekkel, illetve leírásokkal utalnak rá a különböző inventárokban: „Ein Fabel mit vielen Figuren", „A Fiction of Divers Women and a Satyr", „A piece of fancy containing naked figures and a satyr". Carlo Ridolfi viszont, akinek *Le maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato* címen 1648-ban megjelent, a velencei festészet történetét elbeszélő művéből, valamint *La vita di Giacopo Robusti* című, 1594-ben írott életrajzából tudjuk szinte első kézből, amit tudunk Tintorettóról, érdekes módon nem Omphaléról, hanem Ioléról ír mint a festmény ábrázolta nőről: „A második jelenetben Herakles „si mira in ispecchhio adornato di lascivie feminili dell'istessa Iole", a harmadikban pedig: „Sileno entrato al buio nel letto di Hercole, credendosi goder di Iole".[9]

Garas Klára úgy véli, s bizonyára joggal, hogy a négy, Rudolfnak küldött kép tematikája egyáltalán nem véletlen, hanem Rudolf egyik udvari humanistája által kigondolt ikonográfiai program megvalósítása, melynek közvetlen, amúgy Ovidiusra épülő, kiindulópontja Gregorio Giraldi (Gregorius Giraldius, 1479–1552) ferrarai humanista. Giraldi egyfelől az antik mitológia feldolgozásának részelemeként írt egy *Herculis Vita* című értekezést, másfelől szerzett egy *Ercolé* című költeményt, amely 1557-ben, Modenában jelent meg. Ez a költemény egyedülálló módon tartalmazza a négy Tintoretto-művet egybefoglaló eseménysort,[10] és ott is Iolé szerepel Omphalé helyett, úgyhogy Ridolfi bizonyára őt követte, mikor Ioléról beszélt. E különös felcserélés hátterére a kép ikonográfiájában később még visszatérünk.

De egyáltalán kik is ezek a nőalakok, mi a különbség közöttük, s hogy jön majd a „képbe" még egy harmadik is, akit a mitológiai hagyomány Déianeirának nevez? A festmény valószínűsíthető ikonográfiájának megértéséhez legalább röviden föl kell idéznünk azt a három nőalakot, akik kulcsszerepet játszottak a Herkules-mitológiában, bármely változatát nézzük is.[11]

A Herkuleshez szorosabban kötődő nőalakok kiindulópontja egy negyedik, akit Megarának hívnak, s Kreónnak, Théba királyának lányaként lett Herkules első felesége. Három gyermeke is született tőle, s így akár boldog családi életet is élhettek volna, ha Héra nem bocsátott volna rá egyfajta őrületet, mely annyira

9 Garas, 1967. 94.

10 Garas, 1967. 98.

11 Az áttekintés alapja Hard, Robin: *The Routledge Handbook of Greek Mythology*. London – New York: Routledge, 2004. 246–293.

elvette eszét, hogy megölte összes gyermekét, sőt testvére két gyermekét is. Ezt követően, mikor a „hős" már visszatért eszéhez, a megtisztulási rítusok elvégzése és a delphoi jósda felkeresése után következett vezekléskénta híres tizenkét feladata, melyeket Eurüsztheusz, Mükéné királya rótt ki rá.

Miután teljesítette e feladatokat, ismét meg akart házasodni. Ekkor Oikhaliába ment Eurütosz királyhoz, aki felajánlotta leányát, Iolét annak, aki legyőzi őt az íjászat terén. A fiatal Herkulest ő maga tanította meg bánni az íjjal, s ha egyáltalán helyénvaló az ilyesfajta magyarázat mitológiai események kapcsán, akkor mondhatnánk, hogy talán épp ezért sikerült legyőznie őt s fiait is. Eurütosz azonban mégsem adta hozzá Iolét feleségül, mert tartott attól, hogy az őtőle születendő gyermekeket is megölné.

Herkules így kénytelen volt elhagyni Oikhaliát, bosszút fogadva, melyet végre is hajtott, de csak később. Ugyanakkor meglehetősen szégyenletes körülmények között megölte Iphitoszt, Eurütosz legidősebb fiát, s ennek levezeklése érdekében Hermész rabszolgaként áruba bocsátotta őt. Aki pedig megvette, nem volt más, mint Omphalé, a Lüdia egy részén uralkodó, korábban özvegységre jutott királynő. Egy évre kapta meg Herkulest, akivel ez idő alatt a később aztán a legkülönbözőbb művészeti ágak képviselői által kiaknázott furcsaságokat művelt, műveltetett: női ruhába öltöztette, fonásban serénykedő szolgálónői közé állította, ő maga pedig magára vette Herkulesnek az első munkájaként legyőzött nemeai oroszlán bőréből készült köpenyét, kézbe vette olajfa-buzogányát. A négy, Rudolfnak küldött Tintoretto-kép között az egyik elveszett festmény tükörrel ábrázolta a párt, amint Omphalé öltözteti Herkulest. A budapesti képen ábrázolt Faun-esemény pedig épp akkor esik meg, mikor lejár az egy év, és másnap egybekelésüket ünnepelnék Bacchus barlangjánál.

Ugyanakkor a mitológia szerint jóval később Herkulesnek sikerül (újabb) feleséget találni magának Déianeira személyében, aki Aetóliában Oineusznak, Kalüdón királyának lánya volt. A bonyolult körülmények ismertetésétől eltekinthetünk, a lényeg most az, hogy miután már több gyermekük is született, Herkules ismét gyilkossági ügybe keveredett, aminek folytán ismét új otthont kellett keresnie, ám ezúttal Déianeirával és legalább egy gyermekükkel együtt. Útközben át kellett kelniük az Euenosz folyón, ahol Nesszos kentaur ajánlotta fel révészi szolgálatait. Ezt persze csalárd módon tette, erőszakkal magáévá próbálta tenni Déianeirát, ami csak azért nem sikerült neki egészen, mert Herkules mérgezett nyílvesszejével megölte. Mielőtt azonban meghalt volna, még egyszer megtévesztette Déianeirát: szerelmi bájitalnak mondta a véréből s kiömlött

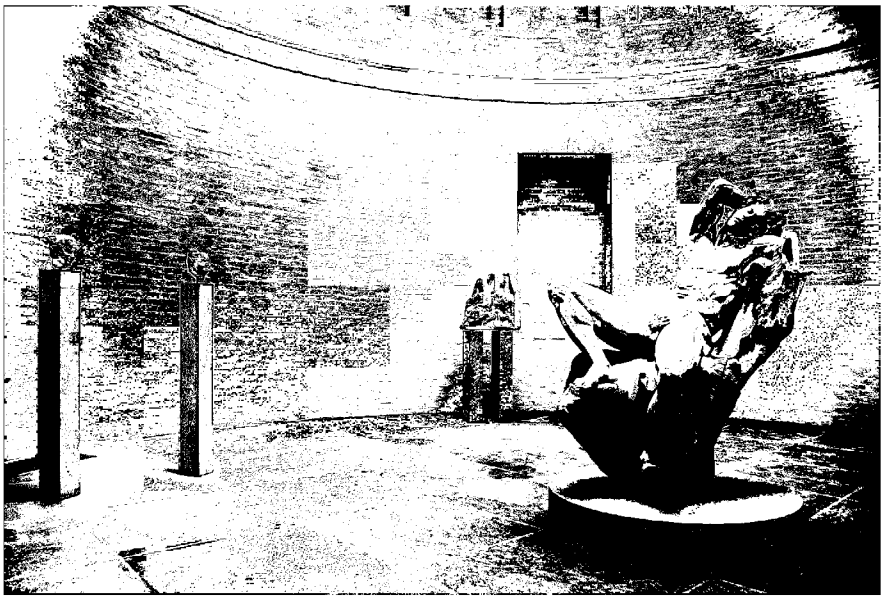
magvából készült keveréket, melyből Déianeira vitt is magával egy adagot, hogy ha féltékeny lesz, csak valamilyen ruhadarabot átitasson vele, Herkulesre adja, s ezzel visszanyerje szerelmét.

A mitológiai történetek ágas-bogas láncolatát itt ismét átugorhatjuk, a fontos mozzanat az, hogy évek múltán Herkules végül bosszút állt Eurütoszon, aki annak idején nem adta hozzá Iolét. Meglehetős sereg élén bevette Eurütosz városát, megölte a királyt s még élő fiait, kifosztotta a várost, és rabszolgaként magával vitte Iolét. Több verzió is született a további eseményekre, a kép szempontjából a legérdekesebb az, amely szerint – miközben ő maga áldozatot mutatott be – előre küldte Iolét, hogy majd feleségévé tegye. Ez a hír persze felkeltette Déianeira féltékenységét, s visszaemlékezett Nesszos kentaur halála előtt neki adott – hazug – tanácsára, miszerint, ha a szerelmi bájitalnak gondolt, de valójában a hüdra mérgét tartalmazó folyadékkal átitat egy inget és ráadja Herkulesre, akkor ő örökre szerelmes marad belé. Így aztán el is küldött egy inget Herkulesnek, aki fölvette, a méreg belemarta magát a bőrébe, minek következtében végül meg is halt. A számos ágon hagyományozódó történetek most kevésbé fontos részleteit kényszerűen említetlenül kell hagynunk.

Most viszont már visszatérhetünk a képhez, és közelebbről is szemügyre vehetjük. Rögzíthetjük, hogy a 110×106 cm-es képen, amely valamikor 1578 és 1585 között keletkezhetett, annak az időszaknak egyik eseményét látjuk, amikor Herkules Omphalé királynő rabszolgája volt egy évig. A mitológiai források szerint az év lejártával tervbe vették, hogy a Bacchus-ünnepen egybekelnek. A kép a felszínen az ezt megelőző éj eseménysorából emel ki s ábrázol egyet, éspedig az eredetileg Ovidius *Fasti*jában *(Római naptár)* olvasható, következő történet zárójelenetét. E szerint a lakomára készülvén Herkulest Omphalé ráveszi a ruha- s ágycserére. Így aztán a Faun, aki Omphalét már korábban, napközben meglátta, s iránta szerelemre lobbant, behatolván a hálószobájába, a vele való vágyott egyesülés helyett a nimfa ruhájában ott alvó Herkulest kezdte el tapogatni. Ő pedig, mikor erre felébredt, rögvest ki is taszította a kecskelábú férfialakot az ágyból.

Álljunk meg egy pillanatra a kecskelábú férfi alakjánál. Végtére is aligha lehetne jobb példát találni a Nordau-féle *Entartung,* az eredeti fajtól való eltérés konkrét, biologisztikus felfogására, mint az emberi felsőtestet kecske-alsótesttel összekapcsoló lényt, a Faunt, melynek eredeti római változata alapvetően meztelen férfi volt esetlegesen ráaggatott ló- vagy kecske-attribútumokkal. Csak a szatír görög elgondolásával összeolvadva vált kecske-alsótestű lénnyé – amit akár egyfajta kulturális *Entartung*nak is tekinthetnénk. Az eredeti lényt jól mutatja az

ún. Barberini Faun, amelyet egyébként nagyjából harminc évvel a Tintoretto-kép megfestése után találtak meg Rómában.



2. kép: A Barberini Faun (márvány, i.e. 220 körül). Glyptothek, München.
https://en.wikipedia.org/wiki/Barberini_Faun#/media/File:Barberini_Faun_front_Glyptothek_Munich_218_n2.jpg

Ezt annyiban lehet érdekes szem előtt tartanunk, amennyiben rátekintve az átlós szerkesztésű, rendkívül dinamikus képre, az első, ami föltűnhet, hogy Tintoretto nem sokat vesződött a ruhacsere hiteles ábrázolásával, sőt a ruhákkal egyáltalában véve sem. Az egyetlen igazán felöltöztetett alak a képen a jobb felső sarokban álló nő, aki ugyanolyan kék ruhát visel, mint amilyen az az egyébként persze hangsúlyosabb kék lepel, amely Herkules ágyékát takarja el valamennyire. De hát erre is inkább azt mondhatnánk, hogy a ruhátlan Herkules hirtelen magára kapott valami ágyéktakarót, semmint, hogy Omphalé ruháit viselte volna, még abban az immár viselhetetlen formában sem, amelyről Ovidius így ír:
„S míg lakomára terít fel a szolgahad és boritalt hord,
Alcidest azalatt felcicomázza a nő.
Gaetuli bíborral festett selyeminget adat rá,

Ad sodrott övet; ezt ő maga hordta előbb.
Szűk bizony az derekán. Megbontja az inge szalagját,
hogy kezeit szabadon dugja keresztül a hős.
Roppan a karperec is. Bizony azt más karra csinálták,
és izmos lábán szétmegy a női saru."[12]

A kép semmit sem mutat fel ebből az egyébként igen komikus hatást kelteni képes jelenetből (bizonyára azért nem, mert az elveszett *Herkules és Omphalé* című képen épp ez volt látható), s így a gazdagon redőzött, Tintoretto védjegyéül (is) szolgáló vörös baldachin és asztalterítő, a kék takaró és a fehér lepedő jelenti a „ruhaanyagot", miközben az egy szolgálónő kivételével gyakorlatilag mindenki ruhátlan. Ezért aztán a felszínen kézenfekvőnek tűnik valamiféle orgiasztikus együttlét mitológiai álcával némiképp leplezett ábrázolásának tekinteni a képet, ami bizonyára megfelelő magyarázat arra a korábban említett feltevésre, mely szerint a Rudolfnál kevésbé szabados szellemű öccse, Albert főherceg, a lehető leghamarabb túladott a képen.

Azzal analógiában gondolhatjuk ezt el, ahogyan azokról az ótestamentumi-bibliai jelenetekről, melyeket még a korai Tintoretto festett, a „hivatalos" vallási tartalom által csak alig-alig leplezett erotikus tartalom okán azt lehet vélelmezni, hogy egy jómódú velencei kurtizán palotájának díszítményét alkothatta.[13] Az Ovidius–Giraldi-illusztráció természetesen sokkal alkalmasabb is arra, hogy lényegét tekintve „világló testekről" szóljon, mint a sokkal blaszfémikusabban ható ótestamentumi-bibliai háttér – vagy még inkább előtér, eszmei lepel – alkalmazása.

A kép valódi előterének jobb- és baloldalán aprólékosan, szinte egymás tükörképeiként egy-egy elölről, illetve hátulról megfestett női akt adja meg az alaphangulatot, amely a középpontban igen sajátos, haránt fekvő pózban ábrázolt Faun nem annyira egy, az együtthálástól magukat megtartóztató pár éji nyugalmát megzavaró esemény kiváltójaként jelenik meg (ahogyan Ovidiust olvasva vélhetnénk), mint inkább különböző összeállítású „együttléteket" megzavaróként. Az

12 II. könyv, 317–326. sor. Ovidius Naso, Publius: *Római naptár. Fasti.* (Fordította: Gaál László.) Budapest: Helikon, 1986. 32.

13 Krischel, Roland (Hrsg.): *Tintoretto. A star was born.* Köln – München: Wallraff-Richartz Museum – Hirmer Verlag, 2017. vélekedik úgy, hogy a *Bűnbeesés, Eszter Ahasvérus előtt, Zsuzsanna és a vének, A gyermek Mózes megtalálása, Judit és Holofernész, Salamon és Sába királynő, József és Putifárné* című képek alkotta ciklus minden darabja oly szemérmetlenül összpontosít a női aktra, hogy eredetileg talán egy kisebb bordélyt vagy egy divatos kurtizán palotáját díszíthették.

inventárokból korábban kiemelt címvariációk, melyek mind csupán meztelen alakokat emlegetnek, nem pedig egy bonyolult ikonográfiai koncepciót megjelenítő festményt, maguk is efféle felszíni recepciót sejtetnek.

Erich von der Bercken, aki első Tintoretto-könyvében a 20. század elején[14] még értelemszerűen „Wien, Staatsmuseum"-ot adja meg a festmény kiállítási helyeként, míg a másodikban[15] már Budapestet említi, nem is habozik leértékelni a képhez fűzött rövid kommentárjában az antik mitológiai hőst: „Éji darab. Herkules gesztusában, Herkulesében, aki egyetlen rúgással távolítja el a Faunt felesége ágyából, van valami a mutatványos mimikájából egy könnyedén sikerült, ügyesen kivitelezett Pièce után. (...) Érezzük, mennyire törekedett a művész arra, hogy a lehető legtöbb mozgást vigye bele e jelenetbe. Drámai feszültségről nem beszélhetünk."[16]

S valóban, az alak, akit nyilvánvalóan Herkulesként kell azonosítanunk, a legkevésbé sem a szokásos ábrázolási módjának megfelelően, vagyis kirívóan erősként jelenik meg, s egyáltalán nem megdöbbentnek tűnik, hanem inkább teljesítményére büszkének – hogy a teljesítményt milyen téren elértnek kell tekintenünk, erre nézve szerintem komoly célzást jelent az, ami a Faun „altestén" éppenséggel a biológiai-kulturális értelemben vett elfajzás alapvető eszközét mutatja fel. Mert ha alaposabban megnézzük, el- vagy rácsodálkozhatunk, hogy milyen lehetetlen módon tűnik elő csupán egyetlen, ám robusztus „kecskeláb", amely a Faun egészen különös, haránt fekvő póza miatt egyenesen fölmeredőnek tűnik.

S noha persze még mindig ellenünk lehet vetni, hogy „huncut, aki rosszra gondol", de ha valaki e „kecskelábat" látva netán arra a priaposzi testrészre gondolna, melyből a kecskének is, a Faunnak is csupán egy van, s amelyet a Barberini Faun még leplezetlen férfiúi „tagként" ábrázolt, akkor azt hiszem, aligha tévedne. De nem azért, mert az orgiasztikus együttlét ábrázolásának imént fölvetett koncepciójába ez az értelmezés jól beleillik (persze azért *is*), hanem elsősorban mégis

14 Bercken, Erich von der – Mayer, August L.: *Jacopo Tintoretto*, I–II. Bd. München: R. Piper & Co., 1923.

15 Lásd Bercken, Erich von der: *Die Gemaelde des Jacopo Tintoretto mit 360 Bildtafeln*. München: R. Piper & Co., 1942.

16 „Ein Nachtstück. Der Gestus des Herkules, der mit einem Fußtritt den Faun aus seiner Gattin Bett hinausbefördert hat etwas von der Akrobatenmimik nach einer leicht gelungenen, geschickt ausgeführten Pièce. ... Man spürt, wie es dem Künstler darum zu tun war, möglichst viele Bewegung in diese Szene zu bringen. Von einer dramatischen Spannung kann man nicht sprechen." (Bercken, 1923. 248–249.)

inkább azért, mert ha Ovidiust olvassuk, akkor azt látjuk, hogy így ábrázolva a lábat a kis kelmefestő teljesen hűen festette meg Ovidius betűjét:

„Faunus a harmatos éj leple alatt oda jö. [...]
Fekhely után tapogat s mindjárt rábukkan az ágyra:
mit hő vágya kívánt, arra vezette a sors.
Ordas oroszlánnak borzas bőrére tapintott.
Visszariadt s gyorsan kapta magasba kezét. [...]
Most mellette megint másik fekvőhelyet érint.
Finom lepleivel félrevezette az ágy.
Fellép hát s az előtte levő nyoszolyára lefekszik.
Tagja előre mered, s mint bika szarva, kemény.
(et tumidum cornu durius inguen erat)
Közben alulról már lassan felhajtja az inget:
nagy, szőrös lábszár az, mit alatta tapint."[17]

Nem megkérdőjelezve ezt a felszíni elemzést, hanem inkább bizonyos értelemben elmélyítve azt, érdemes felidézni Garas Klára elemzéséből még azt a részletet, amelyben mitológiai-szimbolikus értelemben „felöltözteti" az előtérben ábrázolt két női aktot a közelükben elhelyezett attribútumok alapján. Garas ugyanis emlékeztet arra, hogy Giraldi, s az ő nyomán Ridolfi Ioléként azonosítja azt a női szereplőt, akit Ovidius nyomán természetesen Omphalénak kell tekintenünk.

Garas ezzel egyúttal arra is felhívja a figyelmet, hogy ennek az előtérnek – von der Bercken megállapításával ellentétben – van egy bizonyos drámai mozzanata a háttérben mindenképp komikusan ábrázolt Pièce-szel szemben. A bal oldalon álló nő ugyanis jól láthatóan nem éppen barátságosan tekint a jobb oldalon a kereveten ülő nőre, aki sajátos módon nem viszonozza ezt a pillantást, hanem kissé lejjebb irányítja tekintetét, nagyjából arra a fehéres szövetre, melyet a bal oldali nőalak a kezében vagy a keze ügyében tart. A bal oldali nő mellett, az asztal lábánál látható Herkules íja és tegze, a jobb oldali mellett pedig ott fekszik buzogánya és – tehetjük hozzá – egy oroszlánfej is jól kivehető Herkules oroszlánbőr köpenyének részeként.

Ennek az ábrázolásnak az a következménye, hogy mégiscsak láthatóvá válik a festmény egyfajta moralizáló értelmezésének lehetősége: a jobboldali nőalakot az egymásba olvasztott Omphalé-Ioléként lehet interpretálni, a baloldalit pedig Déianeiraként, aki az eggyé olvasztott két vetélytársnővel szembenézve a kezében

17 II. könyv, 332–348. sor. Ovidius, 1986. 32–33.

tartott szövetdarab, mint a mérgezett ing előképe révén már a majdan bekövetkező véget vetíti elő, amely mitológiailag helyesen Iolé felbukkanása miatt lesz majd bekövetkezendő, de azért hozzátehetjük, hogy van olyan mitológiai történetvariáns is, amely szerint Déianeira már az Omphalé-történet előtt Herkules felesége lett, akkor pedig valamelyes joggal lehet összeolvasztani a két alakot – legalábbis Déianeira szemszögéből.

Izgalmas értelmezés ez, mindenképp magyarázatot kínál arra, hogy bizonyos mértékig valóban különválik a kép előterében lévő két alak, statikusan, valamelyest elkülönülve a háttérben zajló dinamikus jelenettől, az értelmezés szerint annak mintegy kommentárját jelenítve meg. Ez lehetett volna az az interpretáció, amellyel meg lehetett volna kísérelni rávenni Albert főherceget arra, hogy mégiscsak elfogadja ezeket az örökségül kapott képeket.

Az is érdekes, hogy Krischel a kölni katalógus kommentárjának egy helyén kiemeli, hogy a korabeli velencei festészet többi alkotójához képest milyen nagy jelentősége van Tintoretto egész munkásságában a nőalakoknak. Ez az interpretáció ezzel a megfigyeléssel is kiválóan összhangban van. Kérdés persze, hogy hogyan fér ez össze azzal a másik megfigyeléssel, hogy a nőalakok általában a „morális világrend" felbomlasztását jelenítik meg, nem pedig annak képviseletében jelennek meg. Kétségkívül lehet, válaszképp, arra az eshetőségre gondolni, hogy a szabados nőábrázolások inkább a korai Tintorettót jellemzik, míg ez a moralizáló jellegű a késeit, vagy egyszerűen a megrendelő kívánsága volt ez a fajta moralizálás.

Bármit gondoljunk is ezekről a kombinációkról, befejezésül szeretnék még egy szót ejteni arról, hogy a filozófiai hermeneutika nézőpontjából miként adhatunk számot arról, ami végbemegy Tintoretto e képe kapcsán, beleértve még magát a most íródó szöveget is. A kulcsszó a hatástörténeti tudat gadameri fogalma: hisz igen összetett módon e tudatosság működik a most elbeszélt történet számos pontján.

Ott kezdhetjük, hogy Ovidius maga is a saját hagyományának tudatos elsajátításaként dolgozza fel a görög-római örökségét, s a ferrarai humanista Giraldi ezt folytatja a maga nézőpontjából részben úgy, mint a történeti távolság koncepciójának kialakulásában tevékeny filológus, részben a költői hagyománnyal egy meghatározott jelenbeli célt szolgálva, jelesül Ercole keresztnevű patrónusát tisztelve meg. Valamelyest Rudolf udvari humanistájának is ez a célja, amennyiben a megrendelt Herkules-ciklussal nem filológiailag pontos értelmezést kívánt nyújtani, hanem patrónusának örömet szerezni jelképes mintaképének megjelenítésével.

Tintoretto festménye pedig még abban az esetben is a hagyomány elsajátításának kreatív gesztusa, ha neki magának semmilyen hozzájárulása sem volt az ikonográfiai program kialakításához. Mert nyilvánvalóan versengésbe lép, viszonyul a maga módján a korabeli női akt-, illetve Herkules-ábrázolásokhoz, mint amilyen például a ma is Bécsben, a Kunsthistorisches Museumban látható Palma Vecchio-kép, illetve az a Veronese-festmény, amely kifejezetten Herkulest, Déianeirát és Nesszosz kentaurt ábrázolja, mintegy a Tintoretto-ciklus egy hiányzó, lehetséges láncszemeként, a Tintoretto-kép baloldali nőalakjának szerepeltetése indokaként.

3. kép: Palma Vecchio: Fürdőző nimfák (olaj, vászon, 1525–1528 körül). Kunsthistorisches Museum, Bécs. (Saját fotó, BG)
https://www.khm.at/objektdb/detail/1291/?offset=12&lv=floorplan

4. kép: Paolo Veronese: Herkules, Déianeira és Nesszosz kentaur (olaj, vászon, 1586 körül). Kunsthistorisches Museum, Bécs. (Saját fotó, BG)
https://www.khm.at/en/objectdb/detail/392/

A Veronese-képet persze 1586-ra datálják, tehát a versengés talán éppen a Tintoretto-képekhez viszonyul, már amennyiben Veronesének volt tudomása a ciklusról, illetve netán láthatta azt. Ebbe a folyamatba lép be a mai interpretátor is akkor, amikor viszonyba lépve a korábbi interpretációs hagyománnyal tovább halad a hatástörténet korábbiak által megnyitott útjain, egyaránt merítve abból a fajta filozófiai-szociologizáló-pszichologizáló művészetinterpretációból, melyet Sartre-nál lelhetünk fel, illetve abból a szigorúbb értelemben vett művészettörténetiből, melyet Garas Klára elemzése példáz.

Igazából persze maga a magyar Sartre-kiadvány is a kreatív hagyományelsajátítás kiváló példája: Klimó Ágnes nem csupán lefordította Sartre szövegét, hanem az eredeti írást, amely a *Les Temps Modernes*-ben jelent meg részletként „egy tervezett munkából",[18] saját képválogatásával kiegészítve egy karcsú könyvként értelmezte újjá, amely Sartre Tintoretto-értelmezését valószínűleg ismertebbé tette a magyar olvasóközönség, mint a francia számára. Csak sajnálhatjuk egyébként, hogy Sartre nagy horderejű, ám kockázatos tézise végül kifejtetlen maradt, mely szerint a perspektíva bevezetése a festészetbe Firenzében lényegében azt jelentette, hogy a festőművészet elfordult Istentől, miközben a festők azért továbbra is igen nagy számban alkottak vallási tematikájú képeket.[19]

Tintoretto igazából nem is a maga individualitásában válik az elemzés tárgyává, hanem talán a „különös" lukácsi kategóriája illenék rá leginkább: valamilyen általános jelenséget egy individuumhoz kapcsolva mutat be. Ilyen értelemben a mitologikus képek, kivált, ha moralizáló értelmezést társítunk hozzájuk, könnyen tekinthetők *Entartung*ként abban az értelemben, hogy a már a morális Istentől elhagyott világot vetítik rá egy primitívebb vallásosság elemeiből összetákolt képegészre. Ám ez persze csupán továbbgondolási javaslat, nem Sartre tézise, noha azért Sartre utolérhetetlen kifejezés-kreálmánya, „az édes isteni promiszkuitás"[20] nagyon is hordoz magán *Entartung*-jegyeket.

A mai interpretátor azonban veszi még a bátorságot, és *hermeneutica licentiá*val ruházza föl magát arra, hogy valamelyest kilépjen a kép közvetlen kontextusából, s a gondolatmenetet azzal zárja le, hogy utal egyfajta folyamatos átalakulásra magán a mitológián s az annak alapul szolgáló életvilágbeli jelenségek körein belül, amit akár kreatív önelsajátításnak is nevezhetnénk a mitológián mint szimbólumok kiapadhatatlan bőségű forrásán belül s annak eszközeivel. Ezt kézenfekvően tekinthetjük akár valamiféle, a kultúránk mélyén lezajló *long-durée* változásnak is, de követhetjük Nordau szóhasználatát is, és hívhatjuk *Entartung*nak, permanens *Entartung*nak, nem egyszerűen ama korszakénak, melyet Nordau maga előtt látott.

Mert lám, az eredetileg alapvetően ember-Faun a szatír alakját magába olvasztva *vált* kecskeemberré, mondhatnánk: az *animális* emberben mindig jelenlévő kísértésnek megfelelően, hogy viszonyát az animalitáshoz a legintimebb egymással-lét révén valamilyen ember-állat *Entartung*ban valósítsa meg

18 Sartre, 1984. 57.
19 Sartre, 1984. 40. skk.
20 Sartre, 1984. 40.

(spinozista nézőpontból a „kecskeember" mind az ember, mind a kecske szempontjából *Entartung*), s akár lehetséges ez, akár nem, legalább valamilyen maradandó képben meg tudja ragadni.

S azért mondom ezt a kísértést permanensnek, vagyis nem valamilyen primitívként a mindenkori magunktól elhatároltként feltüntetni, mert a jelek szerint megmarad a későbbi, „felvilágosultabb" korokban is. Vagy százötven évvel az elemzett Tintoretto-kép elkészülte után Diderot immár kvázi- (vagy pszeudo-) tudományos alakban hozza be a „felvilágosult" képzeletvilágba a kecskeembert D'Espinasse kisasszony szalonjának fiktív terében, a *D'Alembert álma*,[21] illetve a *Beszélgetés folytatása*[22] című írásaiban. E fiktív térben D'Alembert nyugtalanul álmodik, időnként felriad, mond valami töredékest, hogy a jelenlévő Bourdeu doktor különös dietetikai gondolatkísérletté egészítse ki őket.

E gondolatkísérlet eredménye az, hogy az ember és a kecske táplálkozásuk egyneműsítése révén alkalmassá válhatnak az együtthálásra s az egymástól foganásra. Az eredmény a sokféleképp jól használható kecskeemberek megjelenése volna, akik ugyan morálisan nem biztos, hogy feddhetetlenek lennének, a tisztességes hölgyeknek lehetne félnivalójuk (utalhatott akár Déianeira és Omphalé történeteire, melyeket a kisasszony is bizonyára ismert), de például hintók mögött szaladó fullajtárokként igencsak megállnák a helyüket.

D'Espinasse kisasszony reakciója igen összetett. Keveredik benne egyfajta szexuális-biologisztikus rajongás a kecskebakkal való párosodás ötletéért és a „morális rémület"[23] abból fakadóan, hogy a kecskeemberek alkalmatlanok lennének a morális nevelésre, s ezért feltörő vágyaikat aligha lehetne kordában tartani. Ez pedig a hölgyek állandó zaklatásához vezetne.

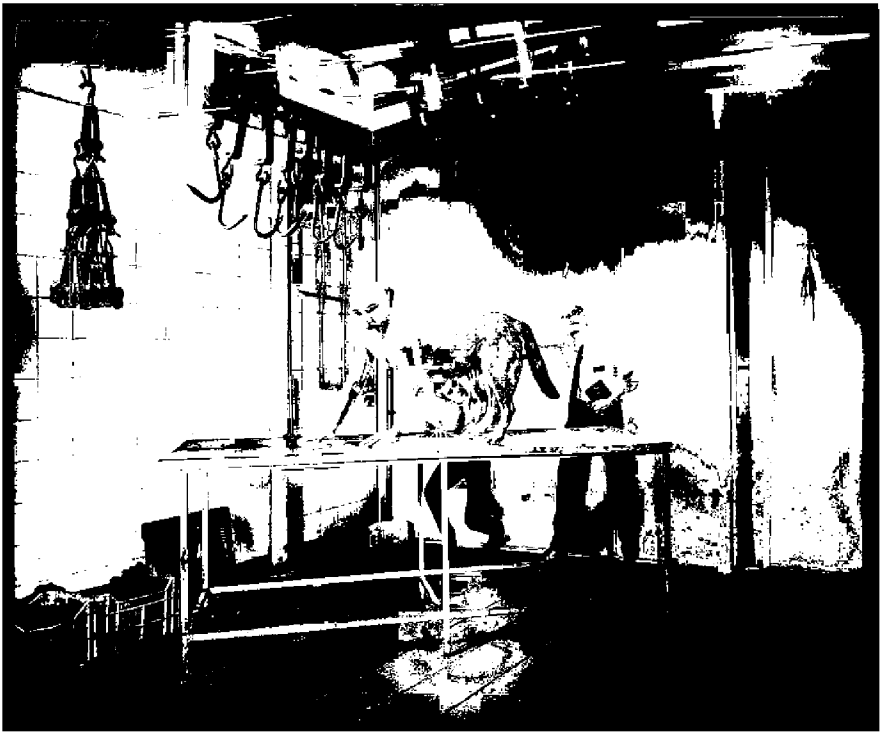
S ha még előbbre futunk az időben, azt kell megállapítanunk, hogy manapság a kecskék már nemigen oly közeli barátai az embernek, mint ama régi időkben, s így aligha lehetnének elsődleges szereplői a *long-durée*, permanens *Entartung* képvilágának. A permanens *Entartung* képzeletbeli terepén manapság sokkal kézenfekvőbb a kutya bevonódása a folyamatba. S lám, lezárásképp rápillanthatunk a Deutsche Bank által az év művészének választott művész-nem-nő, La Chola Poblete egyik képére a berlini Palais Populaire-ben 2023. szeptember

21 Lásd Diderot, Denis: D'Alembert álma. (Fordította: Csatlós János.) In: Diderot, Denis: *Válogatott filozófiai művei*. Budapest: Akadémiai, 1983. 225–281.

22 Lásd Diderot, Denis: A párbeszéd folytatása. (Fordította: Zsámboki Mária.) In: Ludassy Mária (szerk.): *A francia felvilágosodás morálfilozófiája*. Budapest: Gondolat, 1975. 480–492.

23 Sándor Klára használta előadásában ezt a kifejezést, tőle kölcsönzöm.

elején megnyitott kiállításáról, amely akár a Tintoretto-festmény ikonográfiai koncepciójának vérfagyasztóan átalakított változataként is értelmezhető lehet.



5. kép: La Chola Poblete képe a berlini Palais Populaire-ben 2023. szeptember elején megnyitott kiállításáról (Saját fotó, BG)

Faludy Judit[1]

PAIN-TAKING CERAMIC

A konferencia szerkesztői által fölvetett altémák közül a Jézus-ábrázolások köré szervezhetőhöz kapcsolom jelen tanulmányomat, aminek kiindulópontját az MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény egyik kerámiatárgya jelenti. Önmagában csak apropót nyújt ahhoz, hogy egy nagyon érzékeny témáról beszélhessek.

Leo Steinberg elsőként 1982-ben publikált könyve a nyugati keresztény művészet egyik ikonográfiai tárgykörét vizsgálja a szent szövegek vizuális értelmezése tekintetében meghatározó korszaknak, a reneszánsz időszakának Krisztus-ábrázolásain keresztül. Ebből kiindulva először néhány korábbi kutatásomban elemzett James Ensor mű példáját idézem, ahol a vizuális tartalmat a pszichobiográfia eszköztárának segítségével a festő kreatív életszakaszának lezárultát vizsgáltam.

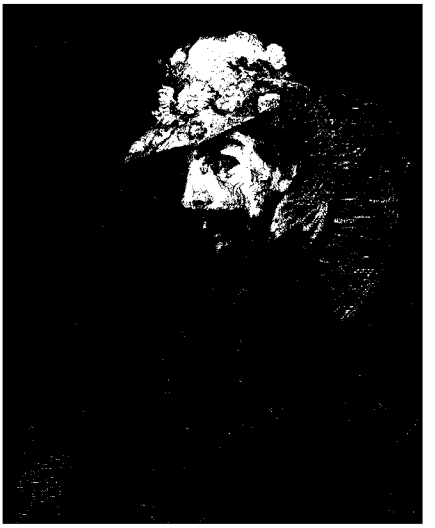
A második részben a steinbergi másfélszáz mű közül összesen hármat emelek ki, amik elvezetnek az előadás harmadik részéhez, a pain-taking (fájdalmat magára vevő) női figura elemző problémafelvetéseihez. Az Entartete Kunsthoz távolabbi, általánosabb módon kapcsolódom úgy, ahogy az a kor és az adott társadalmi réteg viszonyulhatott bizonyos absztrakt képzőművészeti teljesítményekhez tabutémák kijelölésével, kizáró, lealacsonyító, tárgyiasító értelmezéssel. Erre szeretnék rávilágítani napjaink kihívásain keresztül.

*

Most tehát kicsit távolabbról kell indulnom. Érvényes interdiszciplináris érvelés lehet, ha ismert férfi alkotóművészről, jól adatolt források áttekintése után önazonosságot mutatunk be pl. a *Fájdalmak embere*-ábrázolásban, az alkotóhoz köthető belső érzések kivetítéseként.

1 Faludy Judit művészettörténész, egyetemi docens, Szabadbölcsészet Tanszék, Művészettudományi és Szabadbölcsészeti Intézet, BTK, KRE.

Disszertációm keretein belül James Ensor[2] műveit vizsgáltam, többek között a festő két önarcképét, az 1883-as *Önarckép virágos kalapban* című festményét és egy 1885-ös rajzát, identitásának projektálásaként értelmezve elemeztem.[3] Felvetődik az akadémiai képzés túlhaladásának, a műfaji keretek kitágításának, a családi kötelékek – egymásnak feszülő és elnyomott indulatok – ábrázolhatóságának kérdése. *A halott Krisztust angyalok vigyázzák* című grafikai lapját és az 1891-es *Fájdalmak embere* című festményét részben a meg nem értettség Szent Lukács-i, professzionális azonosulásra mutatott példájaként, részben – ezen keresztül – a halott Krisztus nem férfiként ábrázolásának középkori, misztikus, németalföldi haláltánc-illusztrációkból tovább élő hagyományaként idézem fel. Az életrajzból és a teljes életműben gyakran előforduló, a hagyományos keresztény ikonográfiához igazodó formakincsből, azon belül is a németalföldi mintákat szem előtt tartó megjelenítésből egyértelműen kirajzolódik a nagyon is mizantróp alkotó,



1. kép: James Ensor: Önarckép virágos kalapban, 1883–1888, Mu.ZEE – Collectie Stad Oostende, Oostende

2. kép: James Ensor: Önarckép, 1885, Groeningemuseum, Brugge

2 James Sidney Edouard, Baron Ensor (Oostende, 1860. április 13. – 1949. november 19.) belga flamand expresszionista festő.

3 Szerkesztett változata megjelent. Faludy Judit: *Kreativitásvesztés James Ensor művészetében (1892/93-ig)* In: Sepsi Enikő – Lovász Irén – Kiss Gabriella – Faludy Judit (szerk.) Vallás és művészet, Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem, L'Harmattan Kiadó, 2016. 84–115.

3. kép: James Ensor: A halott Krisztust angyalok vigyázzák, 1886, Museum voor Schone Kunsten, Gent

4. kép: James Ensor: Fájdalmak embere, 1891, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen

akinél – bár még életében jócskán kapott elismerést – végtére is alkotó fázisának korai megszűnését, önismétlésének magyarázatát éppen abban láttam, ahogy lelki feszültségeit művészi tehetségének segítségével feloldotta, megoldotta. (1–4. kép)

Krisztust a *Fájdalmak Embere*ként *(Vir Dolorum)* és az ezzel párhuzamosan elfogadott teológiai elméletben Máriát a *Fájdalmak Asszonya*ként (katolikus szóhasználatban: *Hétfájdalmú Szűz*,[4] *Fájdalmas Anya*,[5] *Mater Dolorosa)* reprezentáló műtípusok minden kétséget kizáróan érvényes megközelítésmódjai a nyugati keresztény kultúrának.

Leo Steinberg, az *October*[6] című folyóirat 25. kötetében (1983, nyár) megjelent,[7] Jézus testiségének ábrázolhatatlanságáról szóló tanulmányát kiindulópont-

4 Hétfájdalmú Szűz. In: *Magyar Katolikus Lexikon* http://lexikon.katolikus.hu/H/H%C3%A9tf%C3%A1jdalm%C3%BA%20Sz%C5%B1z.html

5 Fájdalmas Anya. In: *Magyar Katolikus Lexikon* http://lexikon.katolikus.hu/F/F%C3%A1jdalmas%20Anya.html

6 A folyóirat tudományos értelmezésével Timár Katalin disszertációja foglalkozik részletesebben – Timár Katalin: *October and Semiotcs. Az October művészetelméleti folyóirat és a szemiotika.* PhD Diss, Pécs, 2010. https://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/15481/timar-katalin-phd-2013.pdf?sequence=1&isAllowed=y

7 Steinberg, Leo: The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion. *October,* 25, 1983. 1–222. http://www.jstor.org/stable/778637

ként tekintem kérdéseim megfogalmazásához, ahol a reneszánsz kor művészi teljesítményeiben Jézusnak sem gyermekségében, sem halálában, sem életének további mozzanatait bemutató ábrázolásokban nem jelenhetett meg a férfiassága. Teológiai értelmezés szerint tabunak számított, Steinberg azonban azokat a műalkotásokat vizsgálja, ahol a vizualitás túllép ezen a tiltáson.

A tanulmány időben a hatvanas évek szexuális forradalmain és filozófiai nézőpontváltásain, az aktivisták és ellenzőik összecsapásain túl jelenik meg, mégis máig hatóan innen van az érzékenységek káoszán. Mert érzékenyen érinti a hívőket, hogy olyan problémára világítson rá valaki, ami a *testté lett Ige* emberi minőségére, annak is sérülékenységére, sérthetőségére, gyengeségére mutat rá. Ki más is nyúlhatna hasonlóan érzékeny témához, mint egy olyan szerző, aki maga is a körön kívülről[8] érkezik? Egy olyan szerző, aki érzékenyen reagál a *viszonyok*ra. Hiszen az elemzett festmények, grafikák, szobrok Krisztus gyermekségének, később felnőtt életének, majd halálának viszonyait mutatják.

A továbbiakban három csomópontot mutatok be a steinbergi válogatásból, és ennek mentén veszem végig az általa kidolgozott részek ismertetését.

8 Leo Steinberg (Moszkva, 1920. július 9. – New York, 2011. március 13.) német-zsidó család sarjaként született művészettörténész. Jogász apja idealizmusa oda vezetett, hogy a család kényszerűségből Berlinbe emigrált. Itt végezte tanulmányait Leo Steinberg egészen a nácik hatalomra kerüléséig, amikor is a családnak ismét költöznie kellett, így Londonba menekültek. 1936 és 1940 között Leo Steinberg festészeti és szobrászati tanulmányokat folytatott a Slade School falai között. *Ashes and Fire [Hamu és tűz]* címen 1947-ben megjelent kötete már New York-i tartózkodása idején született. Itt is szerezte meg doktori fokozatát 1960-ban a New York-i City Universityn. Wolfgang Lotzhoz írt disszertációjának témája Borromini San Carlo alle Quattro Fontane. 1971-től a New York-i City Universityn kollégájával, Milton W. Brownnal kidolgozott oktatási programmal párhuzamosan kezdte műgyűjtői tevékenységét, amit az egyik legértékesebb magántulajdonban lévő olasz reneszánsz és manierista grafikai- és nyomatgyűjteménnyé fejlesztett, miközben kutatási érdeklődésének megfelelően modern és kortárs anyaggal is bővítette. 1972-ben két jelentős műkritikájával vált ismertté, az elsőben a hagyományos művészetkritikát támadja, *Reflections on the State of Art Criticism [Gondolatok a művészetkritika mai helyzetéről]* címen az *Artforum*ban, majd ugyanebben az évben jelenik meg Picasso *Avignoni kisasszonyok* című festményének újraértelmezése *The Philosophical Brothel [A filozófiai bordélyház]* provokatív cím alatt. 1975-ben Michelangelo utolsó festményeiről írt monográfiát, az általam hivatkozott, először az *October* folyóiratban, később könyv formában is megjelentetett kutatását 1982-ben publikálta. 1996-tól a University of Texas oktatója (Austin), ennek következtében ide került az addigra már 3200 tételt számláló magángyűjteménye 2002-ben. A szerzőről bővebb információk olvashatók az alábbi weboldalakon: *Dictionary of Art Historians* https://arthistorians.info/steinbergl; *The Art Story* https://www.theartstory.org/critic/steinberg-leo

5. kép: Heródes és Salomé, cca 1140, „Keresztelő Szent János halála" néven említett oszlopfő részlete, Kolostor, Saint-Etienne katedrális, Toulouse

6. kép: Hans Baldung Grien: A szent család Szent Annával, 1511, British Museum, London

Az első fejezetben azokat az ábrázolásokat tekinti át, ahol az anyát gyermekével látjuk, miközben az ikonográfiai előzmények tekintetében fölmerül a szeretői, szerelmes kapcsolat is – állsimogatás, mint az ókori társadalmakból eredeztetett, egymás iránt megmutatott szeretet, éppen a férfi oldalról kezdeményezett, mára lekezelőnek tekintett mozdulata. Ennek illusztrálására egyetlen románkori kőfaragványt választottam a steinbergi hivatkozások közül. (5. kép) A körülmetélésre vonatkozóan egy olyan érzékeny képi megjelenítést vizsgál a szöveg, ami kevésbé vallási értelemben, sokkal inkább emberi oldalról közelít a témához. A nagyanyai vizslatás, a családörökítés, az „eléggé jó férfi" kérdése, a családi „elvárások" népi eredetű megközelítésének átszűrődése a magas kultúrába. Steinberg itt hosszasan elemzi a körülmetélés fontosságának társadalmi elfogadottságát, követésének ajánlott voltát, amit majd az ábrázolások megszaporodásával a vizualitásban az

ember felettiből az emberré válás jeleként fogalmaztak újra a művészek és megrendelőik. (6. kép)

A gyermek nemi szervének feltárása, bemutatása, illetve elrejtése (feltáró és hiányt mutató elrejtés, az anyai kéz által kiemelő védelmező gesztus, vagy éppen rámutatás) a születés, a királyok imádása, a bemutatás a templomban jelenetekben az öntudatra (emberi létezés tudatára) ébredés motívumaival keveredik. Az éhség megmutatásával társítva az értelmezést az újszövetségi figura emberi mivoltának érzékletes megfogalmazásával találjuk szemben magunkat. Steinberg a nyugati kereszténység kronologikusan elrendezett példái mellé a bizánci egyházból átvett motívumokra is kiemelt figyelmet fordít, a lábfej, illetve a térd szabadon hagyását is az emberi oldal kidomborításaként tárgyalja. A gyermeki ágyékkötőt a halotti lepel előrevetítéseként, ikonográfiai tömörítéssel élve Roger van der Weyden újító szemléletére helyezi hangsúlyt – pontosabban kiemeli a keresztre feszítés szellő lengette leplének többértelmű megfogalmazását. (7. kép)

7. kép: Rogier van der Weyden: Keresztre feszítés triptichon, 1443–1445, Kunsthistorisches Museum, Bécs

Az éretlen, érintetlen gyermeki állapot ábrázolása és a halott férfi alsótest (valamint elfedésének) egymásra vetítése kapcsolható a 15. századi mester invenciójához. A koncepciót majd Lucas Cranach, Albrecht Dürer és Hans Baldung Grien tökéletesítik a Megfeszített lassan önállósodott figurájának kidolgozásakor. Ahogy a korábban bemutatott metszet kapcsán is kiderült, Hans Baldung Grien kiemelt szerepet kapott a steinbergi elemzésekben.

A szerző kutatásai alapján a hitviták és állásfoglalások, értelmezések, átértelmezések, magyarázatok kivetülése hatással van a levétel a keresztről, a sírba tétel és feltámadás, valamint a Pietà-ábrázolások jeleneteire – mind további viszonyrendszerek részét képezik. Érintés és önérintés csakúgy megfogalmazódik a hivatkozott képeken, mint a feltárás, önfeltárás és rejtőzködés motívumai. A szemérmesség vénuszi mozdulatait ugyancsak Leo Steinberg átfogó elemzésében kapcsolhatjuk a keresztelés jelenetek 14. században általánossá váló *„Christus pudicus"* figuráihoz, miután a szerző a történelmi múltból – a bizánci és kora középkori időszakból – áttetsző, szándékosan az érzékeny területen hullámzó, illetve jótékonyan átlátszatlan folyóvíz-ábrázolásokat is példaként tárja elénk.

Siratóasszonyok és Jézussal házasságra lépő vértanú-szentek, az anya fájdalmas figurája, a bemutatott művek saját korabeli fogadtatása és „általános" értése-értelmezése jelentik a műelemzések közegét.

Míg a 16. századi Vénusz- vagy a Fortuna-ábrázolások már önálló formát öltenek, a Krisztus testi valójának megjelenítése még mindig a hierarchia kifejezését, hatalmi és politikai vonatkozást tükröz. A hamisítások leleplezése is hasonló konceptuális, a reneszánsz idejében lehetséges és lehetetlen kategóriák mentén vázolható.

*

Annak érdekében, hogy kerámiatárgyamat jól értve elemezhessem, a steinbergi úton egy kitérőt kell tennem.

Leo Steinberg további írásait keresve az 1990-es évek elejéről rábukkantam egy válaszlevelére szerkesztőjének, Carol Duncannek, miután az editor azzal vádolta meg, hogy a Picasso *Avignoni kisasszonyok* című művéről írt elemzése[9] kizárólag férfi olvasók kedvére született. Steinberg megállapítja, hogy a vádak

9 Steinberg, Leo: The Philosophical Brothel. *October*, 44, 1988. 7–74. https://www.jstor.org/stable/778974; Duncan, Carol: The MoMA's Hot Mamas. *Art Journal,* 48, 1989. 178. https://www.jstor.org/stable/776968

nem igazak rá, hiszen bárki fantáziálhat olyasmiről, amit eszköztár hiányában nem áll módjában elérni – képzeletben ő maga is belehelyezkedett már egy milliárdos gazdag ember szerepébe. Viszontválaszában Carol Duncan tendenciózusnak véli a fallikus szimbólum erőszakos hangsúlyozását mind a férfi művészettörténészek között, mind pedig az általuk védelmezett művészek körében. Úgy véli, hogy Leo Steinberg „1972-es briliáns esszéje a *Demoiselles*-ről éppen azért volt úttörő [a maga korában], mert – bár kritikátlanul és kevéssé nyilvánvaló módon tudatosan – feltárta és részletezte a mű fallocentrizmusát."[10] Carol Duncan értelmezése tehát épp azt tekinti elismerésre méltónak, hogy kimondódott a korábbi férfiszempontú megközelítés.

Tanulmányom fókuszát abban látom, hogy ahhoz, hogy Krisztus szexualitásának képi ábrázolásáról lehessen gondolkozni, el kell mozdulni mindazon hagyományos művészettörténet-tudományi nézőpontokról, amelyekhez a fent kritizált, férfiközpontú megközelítés is tartozik. Ki kell lépni a tabuk szorításából, amire mindezidáig a művészek hajlandóbbnak mutatkoztak, mint az elméletek megfogalmazói. A kérdéskört leginkább a zsidóság irányából lehet vizsgálni. A nyugat-európaiaktól eltérő keresztény alapokkal rendelkező, ám más kulturális hátteret is beépítő vallások esetében ez a megközelítés kevésbé tűnik elrettentőnek, hiszen a természeti népeknél egyértelmű, hogy a hímvessző és a vagina, az uterus a közösség eredője, a termékenység megjelenítése, így elfogadottabb ennek minden vizuális elemével együtt. Az elfojtás, a korlátozás a nyugati kereszténység elterjedésének velejárója. Az *Entartete Kunst* definíciószerűen kizárta mind a kereszténység alapvető hitkérdéseinek megkérdőjelezését, mind azokat a művészeket, akik témájukban ezt érintették, vagy személyükben nem a megfelelő származásúak, esetleg mentálisan sérültek voltak. Ennek mentén egészében a túlzott szexualitás, a nem elfogadott nemi irányultság, a nem a csoporton belül megfogalmazott és kereteken belül kiélt (megélt) nemi vágyak üldözendővé váltak.

Olyan tárgyról írni, ami egy azíliumban élő ismeretlen, valószínűsíthetően női alkotó munkája, értelmezésében a hit kapaszkodói helyett a fájdalom megtestesítője, továbbá színeiben a zsidóságra vonatkoztatható, kimeríti a fenti exkluzió minden kritériumát.

Hogy is vagyunk azzal, ami van és ami nincs? Jó száz évvel túl a freudi és jungi alapvetéseken, túl az egalitárius művészi paradigmaváltásokon a kérdés talán éppen napjainkban a legtermészetesebb – tekintettel a művészettörténet nyugati

10 From Leo Steinberg. Leo Steinberg and Carol Duncan. *Art Journal,* 1990/2. 207. https://www.jstor.org/stable/777204

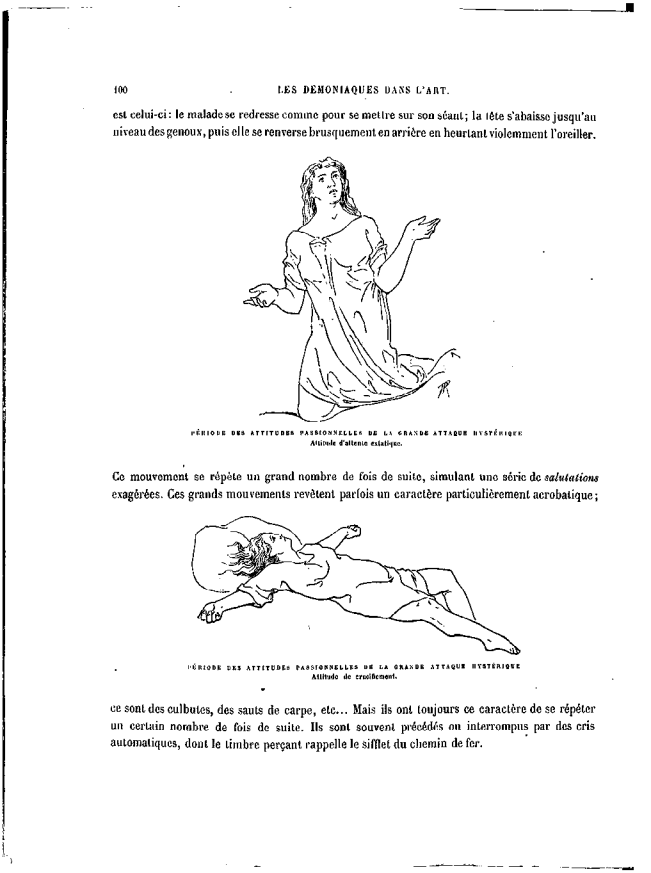
keresztény ikonográfián alapuló témafölvetéseire, egy zsidó-keresztény kulturális háttérre alapozva, amikor a zsidóság a maga hagyományait követve még várakozik a Messiásra, miképp tekinthetünk erre a sűrítéseivel kiemelkedő alkotásra? Honnan közelíthetjük meg az ábrázolást objektív módon, mikor megjelenése minden konvencionális reprezentációval szembehelyezkedik? (12–13. kép)

Hol keressünk magyarázatot a fentiekkel összefüggésben arra, ahogy női nézőpontból egy megszokott ikonográfiai típus helyett, egy azzal minden tekintetben szembe helyezkedő látványba ütközünk? Amikor vallási értelemben ugyanebben a kulturális beágyazottságban egyik vagy másik közegben sem/vagy alig jutnak/juthatnak vezető szerephez a nők; a női szereplők, akik általános értelemben gyakran maradnak a passzivitásban, megkísértők, akik kérdéseikkel minduntalan elbizonytalanítják a férfiakat, eltérítik őket eredeti céljaiktól, ugyanakkor vágyaik megfogalmazói is.

Hol van és miben áll a betegség mögött az orvos diagnosztizáló és/vagy gyógyító hatalma. A 19. századi orvostörténeti keretek közül sikerült-e már kilépni az orvoslás emberi fájdalomra írt kínáló és a társadalomból kiíró szerepe közötti oszcillálásában.[11] A feszítő bizonytalanságokat az irodalom tükrében vizsgálta Mireille Dottin-Orsini, áttekintve az európai kultúrkörben a 19. század közepétől-végétől kezdődően a hatalmi pozícióból adódó, több írónemzedék számára a nőkre vetülő, az emberi lélek rejtelmeibe bepillantást engedő tekintet mögötti férfi nézőpontokat.

Az orvostörténeti szempontrendszer megvilágításához gondoljunk a hisztéria meghatározásának és megközelítésmódjának változásaira Jean-Martin Charcot-tól indulva egészen napjaink látásmódjáig. (8. kép)

11 Dottin-Orsini, Mireille: *Cette femme qu'ils disent fatale.* Paris: Grasset, 1993.



100 LES DÉMONIAQUES DANS L'ART.

est celui-ci : le malade se redresse comme pour se mettre sur son séant ; la tête s'abaisse jusqu'au niveau des genoux, puis elle se renverse brusquement en arrière en heurtant violemment l'oreiller.

PÉRIODE DES ATTITUDES PASSIONNELLES DE LA GRANDE ATTAQUE HYSTÉRIQUE
Attitude d'attente extatique.

Ce mouvement se répète un grand nombre de fois de suite, simulant une série de *salutations* exagérées. Ces grands mouvements revêtent parfois un caractère particulièrement acrobatique ;

PÉRIODE DES ATTITUDES PASSIONNELLES DE LA GRANDE ATTAQUE HYSTÉRIQUE
Attitude de cruciflement.

ce sont des culbutes, des sauts de carpe, etc... Mais ils ont toujours ce caractère de se répéter un certain nombre de fois de suite. Ils sont souvent précédés ou interrompus par des cris automatiques, dont le timbre perçant rappelle le sifflet du chemin de fer.

8. kép: Jean-Martin Charcot – Paul Richer: Les Démoniaques dans l'Art, Paris, 1887.100

Jean-Martin Charcot és Paul Richer: *Les Démoniaques dans l'Art* [A démoni a művészetben] egyik lapján – jóval Freud előtt – a betegségforma testi megnyilvánulásai jelennek meg.[12] Ma már – főként Judith Herman[13] kutatásainak köszön-

12 Charcot, Jean-Martin – Richer, Paul: *Les démoniaques dans l'art.* Paris: Adrien Delahaye et Émile Lecrosnier, 1887. 91–106. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6492840j (utolsó hozzáférés: 2024. 07. 27.)

13 Herman Judith: *Trauma és gyógyulás. Az erőszak hatása a családon belüli bántalmazástól a politikai terrorig.* Budapest: Háttér – NANE Egyesület, 2003.

hetően – a szimptómák új diagnózis felállítását tették lehetővé, amit PTSD *[post traumatic stress disorder]* néven találunk az orvosi szakszótárban.

A viselkedés valószínűsíthetően nem pusztán formai, részben kitárulkozás, részben feltárulkozás mozzanatát mutatja, de biológiai, testi (fizikai) és „elvárt" kerete is lehet. A művészi megfogalmazás azonban ritkán terjed utalás nélküli indíték ábrázolására. Louise Bourgeois hisztéria-íveit analógiaként említem, mert a fájdalomábrázolás – gyerekkori traumatizáltság – és annak kutatása a teljes életműre kiterjed. Mindez azonban jelentős mértékben feldolgozott.[14]

9. kép: Michel Nedjar: Bábu, s.d.

Itthon alig ismert viszont Michel Nedjar[15] œuvrejéből az a korai bábu, ami sokkal kevésbé tudatos módon jeleníti meg a formai azonosulást. Bár a művész vallási és nemi hovatartozás nélküli figurákat készít, nézőpontja mégis közelebb áll az általam vizsgált kerámia értelmezéséhez. A talált, gyűjtött anyagokból,

14 A téma kortárs művészeti feldolgozásai közül talán Louise Bourgeois munkái a legismertebbek, bővebben lásd a Museum of Modern Art (New York) oldalán szereplő műveket: *Arched Figure; Arch of Hysteria; Diptych for the Red Room; Triptych for the Red...*, 1992–2000. https://www.moma.org/s/lb/collection_lb/object/object_objid-195588.html

15 Michel Nedjar: *Bábu*, s.d. http://www.fabuloserie.com/en/3160/ Michel Nedjar, outsider artist (*1947. október 12., Soisy-sous-Montmorency, Franciaország) Legismertebb munkái talán a *Purimi bábuk* a párizsi Zsidó Múzeum gyűjteményében.

utazásai során érdeklődését felkeltő hasznos-haszontalan „limlomokból" alkotott babák sora szándékosan a szabók mesterségbeli tudását tekinti kiindulópontnak. A szó szoros értelmében összetett munkáiban nem tesz különbséget a személyes, a spirituális, a megszemélyesített, az ábrázoló, a helyettesítő, az elfedő és reprezentáló kifejezésmódok között (maszk, bábu, arc).[16] (9. kép)

Fölmerül tehát a kérdés, hogy mi nem, ami látszólag igen? Zsidó-e az, ami nem keresztény?

10. kép: Félicien Rops: Szent Antal megkísértése, Bibliothèque royale de Belgique, Brüsszel

Ha a keresztény művészetben *Szent Antal megkísértése*[17] ábrázolható (10. kép), miért tekinti a mai kor szentségtörésnek, a keresztény hit meggyalázásának a

16 Bouhours, Jean-Michel – Barbant, Corinne: *Michel Nedjar, introspective*. Paris: MAMVILLENE, 2017. 16.

17 Félicien Rops: *Szent Antal megkísértése* (pasztell, papír, 1878). Bibliothèque royale de Belgique, Brüsszel.

beleélés, szerepátvétel olyan megjelenítését, ahol a megfeszített helyén mezítelen nő látható? Ha elfogadható a nő mint megkísértő, miért nem fogadható el a nő mint átélő, mikor a női protagonistát nem feltétlenül a „fajfenntartás" csábítja? Hová helyezzük innen nézve Hieronymus Bosch 15. század végére, 16. század elejére datálható Szent Wilgefortis-oltárképét[18] és a teljes triptichont? (11. kép)

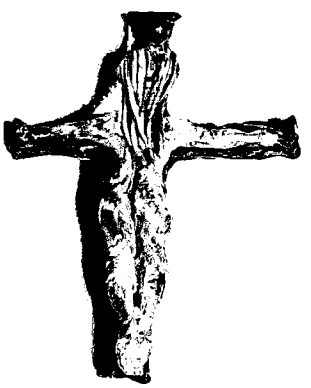
11. kép: Hieronymus Bosch: Megfeszített mártír-triptichon, Szent Wilgefortis-triptichon, 1495–1505 k., Gallerie dell'Accademia, Velence

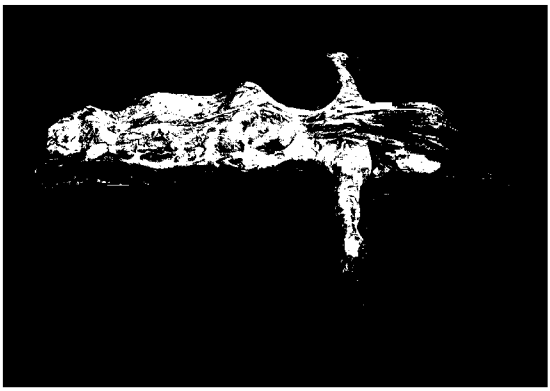
18 Sághy Marianne így fogalmaz a képről: „[Velencében őrzik] a keresztény ikonográfiában egyedülálló és gender szempontból is izgalmas mártír Szent Wilgefortis oltárképét, mely egy fiatal nőt (virgo fortis) ábrázol keresztre feszítve a Volto Santo kegyképek stílusában [...]" (Sághy Marianne: Hercegerdő csillaga. Hieronymus Bosch hazatér. *ArtMagazin,* 2016/86. 8–15. https://epa.oszk.hu/02900/02996/00002/pdf/EPA02996_artm_2016_2_008-015.pdf ; Bővebben ld. Wehrmeister, Tobias: *Die heilige Kümmernis. Die bärtige Jungfrau am Kreuz.* Studienarbeit, Grin, Munich, 2005

Beszélhetünk-e a pszichiátriai művészetben ikonográfiai torzulásokról? Pontosabban: számít-e egyáltalán az ikonográfia mint tudományos megközelítés egy olyan helyzetben, ami független minden művészi előzménytől, ismerettől, ahol kizárólag az átélés élménye inspirálja a kifejezésmódot? Lehet-e az általam választott kerámia tárgya az egyesülés maga, a megformált mezítelen testé és az ábrázolhatatlané, a földié és az isteni eredetűé? Mennyit takarna a fölöltözöttség, vagy mit fedne el abból a védtelenségből, amibe a férfitekinteten keresztül sokszor önkéntelenül is belekerül egy-egy helyzet női túlélője? (Kicsit visszautalva a steinbergi férfitekintet kérdéskörére, amire saját maga publikált önmaga által ironikusnak tekintett választ [Jan] *Steen's Female Gaze and Other Ironies [Steen női tekintete és más ironikus dolgok]*[19] címen 1990-ben.) Hol húzódhat határ a határolt és határtalan között? Nő-e, ami nem férfi?

Mi történik, ha egy pszichiátriai beteg által készített mű kontextusát próbáljuk érvényesen felvázolni? Itt nem szeretnék kitérni sem a betegség fogalmának, sem az intézményi háttérnek részletes elemzésére, a tárgyat ezen kontextustól elkülönülten, önmagában vizsgálom.

A mintegy 20 cm hosszúságú kerámia alkotás készítőjéről semmi konkrét adatunk nem lévén, a művet magát projekcióra alkalmas felületként kezelem, és segítségével egy olyan formát kívánok vizsgálni, ami szembe megy a Jézus-ábrázolások művészettörténeti sorával. (12. és 13. kép)





12–13. Outsider Artist: Nő a kereszten, MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény, Budapest (Vimola Dóra fényképe)

19 Steinberg, Leo: Steen's Female Gaze and Other Ironies. *Artibus et Historiae,* 1990/22. 107–128. https://www.jstor.org/stable/1483402

A gyűjtemény általam választott tárgya valószínűsíthetően – bár a dokumentációból teljes bizonyossággal nem alátámasztott módon – női *outsider artist* munkája, ami az alkotó teljes életében, vagy a kórházi kezelés idején átélt traumáit összesűrítve jeleníti meg. Miközben a mára már túlhaladottnak tekintett freudi pszichológiai elképzelés továbbélése olvasható ki az elemzésemből, ennek mentén érzékelhető társadalmi problémák kerülnek előtérbe.

Attól lesz-e valami nő, nőies, hogy hiányzik a férfiassága, hogy nem rendelkezik vele? Tényleg hiány-e ez?

A hit nem biztonságos kapaszkodó, nem a párbeszéd megfogalmazása, hanem a kiszolgáltatottságé, nem összefonódás, hanem kitettség, ahol a férfi hiányzik, vagy külső szemlélő. Az a férfi, akinek a férfiassága tabu, jelenvalósága nem erőt sugároz, hanem arra világít rá, milyen korlátokat szab a képzeletnek. Számít-e a befogadói oldalon a keresztény vagy a nem keresztény olvasat? Leo Steinberg elemzéseiben mindig a viszonyokat kutatja a többszereplős, figuratív ábrázolásokon. Az általam vizsgált kerámia is lehetővé teszi a többszereplős, a viszonyokat bemutató olvasatot, még akkor is, ha az egyik szereplő látszólag nincs jelen a reprezentációban. Az érzelmek kifejeződését a megfeszítettség, az egyesülés, a leborulás (tiszteletadás) hármasságával jellemezhetjük. A projektálás kiterjedhet a transzgenerációs traumák beszűrődésének értelmezési mezejére is.

A tanulmány első részében tárgyalt látásmóddal ellentétesen itt elsősorban nem a viszonyt, főképpen nem a hatalmi viszonyt, sem az Isteni és emberi természet szembenállását tekinthetjük meg. Hitkérdéseket feszegető vizuális értelmezést sem láthatunk. Nem bemutatást, igazolást, igazodást, érzelmekre ható túlzásokat, önigazolást vagy a halál legyőzésének *macho* kifejezését, kifejeződését olvashatjuk a műben.

Teljes egészében eltűnik maga a férfi protagonista, a nő lép elő főszereplőnek, vagy az a figura, akit jelen esetben nőként definiálunk.

Az itt bemutatott kerámia egyetlen keresztre feszített nő. Az előadás további problémafelvetése, hogy kivel egyesül, kinek szól a vágy? Kire hat a csábítás – a férfire? A férfi csábítása? A nő csábítása? Veszteség-e egyáltalán a hiány? Hiányzik-e, amit elveszítettünk? Elvették vagy elhagytuk, netán éppen nekünk van több valamiből, több lehetőségünk valamire, amire másoknak nincs? (Ahogy ezirányban kiegészítéseket tettek Freud tanítványai, köztük Karen Horney is,

rámutatva, hogy a férfiak hiányossága s ezért irigységük speciális formája, az uterus(anyaméh)-irigység.)[20]

Egyesülhetünk-e olyan elképzeléssel, ahol nincs neme a vágy tárgyának? Rombol-e ez? Vagy épít? Megerősít?

Az absztrakció képi ábrázolása, a pszichiátriai művészet mai absztrakciói hogyan értelmezhetők ebben a figurativitásban? Hol húzódnak, húzódnak-e egyáltalán határok a fenti határkérdések mögött? Fikció-e, ha ezt az átöltözést, magát az anyag által átvett fájdalmat *transfixió*ként értelmezzük? (Itt kell visszautalni a steinbergi elemzésekből a Fájdalmas Anya hetedik fájdalmára – tőrszúrás, latinul 'transfixio', Lk 2,34–35). Ezt a kerámia esetében sokkal inkább átvitt értelemben, szexuális tartalommal felruházva behatolásként foghatjuk fel. De történik-e ilyen egy minden viszonyt nélkülöző, önmagában csak a fájdalmat megjelenítő alkotáson?

Átveszi-e az anyag, a kerámia a traumatizált nő fájdalmát? Lesz-e ez egy pain-taking ceramic?[21]

20 Freud új emberképe: a tudattalan szerepe. A nemek különbsége: aktív–passzív szexualitás – a nőiség Freud szerint. In: Joó Mária: *Emberi természet, női természet.* Szabadbölcsészet tananyagok, ELTE Bölcsészettudományi Kar, Művészetelméleti és Médiakutatási Intézet, é.n. (online https://mmi.elte.hu/szabadbolcseszet/mmi.elte.hu/szabadbolcseszet/index59a2) (utolsó elérés: 2024. 07. 27.)

21 Mutatja-e ez az alkotás azokat az alaki, formai, identitás-lélektani vonatkozásokat, amiket Tatai Erzsébet elemez Czene Márta 2023-as kiállításával kapcsolatban? Bővebben lásd Tatai Erzsébet: Mária a gyermek Jézussal. Czene Márta festményéről születésnapra. In: Annus Irén – Kérchy Anna (szerk.): *„SO FAR SO GOOD" Festschrift in Honour of Erzsébet Barát – Emlékkötet Barát Erzsébet köszöntésére.* Szeged: TNT eBooks, 2023. 207–215. https://ebook.bibl.u-szeged.hu/index.php/btk-tnt-kutatocsoport/catalog/view/131/285/822

Hajdu István[1]

HÁROM ESETTANULMÁNY AZ ÁRULÁS ÉS TILTÁS GAZDAG PRAXISÁBÓL

Egy, a mestereséges intelligencia által generált sztereotípia „humanizálásával" kezdem:

A csoportesztétika a társadalom, a kultúra és az egyének által kialakított esztétikai preferenciák és normák vizsgálata. A kizárólagosság kérdése ebben a kontextusban attól függ, hogy milyen szempontból vizsgáljuk az esztétikai élményeket.

Ha azt kérdezzük, hogy az esztétikai preferenciák lehetnek-e kizárólagosak, akkor igen, vannak olyan egyének vagy csoportok, akik bizonyos művészeti stílusokat vagy műfajokat preferálnak, és másokat elutasítanak. Ez lehet szubjektív preferencia alapján vagy akár társadalmi normák által befolyásolt döntés.

Az esztétikai preferenciák azonban nem minden esetben kizárólagosak, és sok esetben átfedhetnek egymással. Sok ember nyitott az esztétikai sokszínűségre, és értékelni tudja a különböző stílusokat, műfajokat és kifejezésmódokat. Az esztétikai élmények személyesek és egyediek lehetnek, és az emberek különböző módon reagálhatnak ugyanarra az alkotásra vagy művészeti formára.

Fontos szempont, hogy az esztétikai preferenciák és normák kulturális kontextusban is alakulnak. Az adott társadalom vagy kultúra által elismert esztétikai értékek és szabályok változhatnak az idővel, és más kultúrákban más esztétikai normák lehetnek érvényesek. Ezért az esztétikai preferenciák nem abszolútak, és nem lehet általánosítani az összes emberre vagy kultúrára.

Összességében tehát a csoportesztétikában vannak olyan esetek, amikor kizárólagosság jelenik meg az esztétikai preferenciák terén, de ez nem általános és nem minden emberre vagy kultúrára érvényes.

A folytatás szubjektív preferenciák, többnyire személyesen átélt élmények, az elmúlt ötven év közvetett és közvetlen tapasztalatain alapszik.

1 Hajdu István, műkritikus, a *Balkon* kortárs művészeti folyóirat főszerkesztője.

Első történet

A 83 éves Bortnyik Sándor mondta: 1921-ben „Bécsben Kassák majdnem mindennap feljött hozzám. Ekkor én már hajladoztam az absztrakt festészet felé, mert megismertem Bécsben az orosz konstruktivistákat, Liszickijnek és Malevicsnek a munkáit. A MÁ-ban is megjelentek az absztrakt munkáim, s azután csináltam egy albumot is, amely úgynevezett sablonnyomással készült..., ezek a lapok geometrikus formákból állottak. 16 példányban nyomtam le, igen nagy fáradsággal. Ebből küldtem egy példányt Hevesy Ivánnak is, aki természetesen nagyon lehúzta."[2]

Hevesy kritikájára írta a 28 éves Bortnyik: „A kép nem ábrázol semmit. Belekapcsolódik a mindenségbe és formáiban az új világ harmóniáját igyekszik megteremteni. Tehát kollektiv. Ha a művészet a harmóniát adó erő s a művészi alkotások ennek az erőnek reális formában való megjelenései, nyilvánvaló, hogy az alkotás nem lehet egy rész az egészből, hanem magát az egészet kell adja. Ezt az egészet pedig nem fejezheti ki úgy, nem hozhatja úgy harmóniába, hogy felsorakoztatja az összes földi életjelenségeket egy képben, nem is szimbolizálhatja ezeket, az alkotás tehát nem lehet tárgyszerű. Nem hasonlíthat semmihez, nem emlékeztet semmire. A tárgyszerű kép mindig valamit ábrázol, az ábrázolás pedig csinálmány, nem művészet. – A kép tárgyát nem a képen kívül kell keresnünk, a képnek nem az a hivatása, hogy emlékeztessen valamire, hasonlítson valamihez, hogy asszociáljon oly dolgokat, melyek a képen kívül élnek. (...) A képnek nem a természet külső megjelenési formáira kell emlékeztetni, hanem azt a harmóniát kell kifejeznie, azt az eszmei és tárgyi kollektivitást, ami a kozmoszban minden életjelenség, minden tárgy között megvan. Ha nincs meg, a képnek kell megteremteni, illetve a művészetnek.

Ezek a képek nem expresszionizmus. Nem érzésképek, úgynevezett tartalma egyik képnek sincs. Egyik kép ugyanazt akarja mondani, mint a másik, az egyik többet fejez ki ugyanabból, a másik kevesebbet. Ezekben a képekben az én harmóniám van benne, amiben én élek a dolgokkal szemben és szuggerálni akarom ezt másoknak. Egyik képen sem tudom magamat tökéletesen, végérvényesen kifejezni, ez nem is lehetséges, ha egyszer sikerülne, ez volna az utolsó kép, több már nem volna bennem."[3]

2 Hajdu István: Beszélgetés Bortnyik Sándorral. *Kritika*, 1976/8. 18.
3 Bortnyik Sándor: Két levél az uj festészetről. *Nyugat*, 1921/2. 1286–1287.

A 28 éves Hevesy Iván válaszolta erre: „Amint a futurizmus is imitativ vagy hedonisztikus játékká züllött, úgy vált moráltalan és önmagáért való játékká az expresszionizmus is a képarchitektúrában, amelynek »alkotói« amellett nem átallják műveiket kollektív megnyilvánulásoknak hazudni. Ez a játékos műgyerekeskedés nem elszigetelt és véletlen jelenség: a kultúra szenilitásának a jele. Amint az ember is elöregedve, újra gyerekes vonásokat mutat, úgy a kultúra is. Abban is megvan az analógia, hogy ez a szenilis gyerekség, ellentétben a primitív, valódi gyermekséggel, visszatetsző és ellenszenves, még csak kedvesség sincs benne. A taktilizmus, képarchitektura és az összes többi vak és kétségbeesett kísérlet, a paralitikus tüneteket képviselik a művészet agóniájában. (...) A dadaisták nemcsak egymással szemben ellentmondóak és következetlenek, hanem önmagukban is. És ez hozzájuk tartozik s ők akkor logikusak, ha következetlenek. Ha ők egy fix ponton megállanának, akkor egész tagadásuk felborulna. Egy dologban mégis mind megegyeznek: a hedonizmusban. Ez is mutatja, hogy a dadaizmus egy végső, utolsó stádiumát élő dekadenciának a tünete. Tetőponton van meg benne a dekadenciának két fő jellemvonása: hit hiányában puszta negatívumokban való kimerülés, amely csak egy pozitívumot hagy s ez a második jellemvonás: az érzéki örömök egyedülvaló célul tűzését. A dadaizmus befejező tünet: egy kulturdekadenciának utolsó fázisa. Nem hagy már semmi kétséget. Olyan penetráns hullaszagot áraszt, amelytől elfúl a feltámadás minden kis reménye. A dadaizmus egy groteszk sírkő, amely alatt egy kimúlt és föloszlott kultúra teteme hever."[4]

A 83 éves Bortnyik Sándor mondta: 1921–22-ben a MA-ból „először Uitz vált ki, mert nézeteltérései támadtak az absztrakt festészet megítélése kérdésében. Tulajdonképpen egy teljes tévedés eredményei ezek az absztrakt törekvések. Erre később én is ráébredtem. Tudniillik az absztrakció lényege a dolgok kivonata. Kahána Mózes a költészettel kapcsolatos ellentét miatt hagyta el a MA-t. Én nagyon csodálkoztam, hogy Kassák és Kahána összevesztek. Hogy mi volt az ütközőpont, nem tudom. Ezután következett az én kilépésem. Jól emlékszem arra, hogy azt hangsúlyoztam, a valóságot kell ábrázolnunk, és a figurális megjelenítéstől nem zárhatjuk el magunkat, mert a geometria nem összesíti a lényeget. Ez csak dekoratív tényező."[5]

4 Hevesy Iván: A művészet agóniája. *Nyugat*, 1921/2. 1514–1520. Nem találtam nyomát, hogy Hevesy ismerte-olvasta volna Max Nordau gondolatait, írásait, de indulatuk és szóhasználatuk kísértetiesen egybevág.

5 Beszélgetés Bortnyik Sándorral.

Mint 1956 végéig a Képzőművészeti Főiskola igazgatója, már nem csak megkövetelte a figurális ábrázolást, de elvárta annak legdogmatikusabban megfogalmazott változatát, 1954-es, *Korszerűsített klasszikusok* című karikatúrasorozatával és az azt követő, szatirikusnak szánt, ízetlen kép-paródiáival pedig kiírta magát a háború utáni magyar művészetből. Fiókjában gondosan preparálva őrizte *A Magyar Szocialista Munkáspárt művelődési politikájának irányelveit*, melyek közül aláhúzva emelte ki „A párt semmiképpen sem nyugodhat bele abba, hogy a polgári dekadencia selejtes formalista termékei, s az ezek forrásául szolgáló nézetek gátlástalanul fertőzhessék népünk ízlését és művészeti életünk fejlődését."[6] Majd legkínosabb gesztusával, az iméntiek érvényében előszót írt Hans Sedelmayr, a tizenöt éve még náci párttag 1960-ban magyarul megjelent *A modern művészet bálványai*[7] című könyvéhez, melyben kijelentette: „Sedlmayr könyvének fő érdeme, hogy határozottan kimondja: a ‚modern' művészet leglényegesebb eltévelyedése, hogy lemond az ábrázolásról és a jelentésről."

Ehhez képest örömmel szerepelt a hatvanas években az avantgárdra emlékező nyugat-európai kiállításokon, s szívesen „rekultiválta" korai absztrakt munkáit, hogy azok – főként nyugati – piacra lelhessenek.

Hevesy 1921-ben – természetesen – még nem tudhatott arról, hogy Mondrian négy év múlva kilép a de Stijl köréből, mert van Doesburg a neoplaszticizmus által tiltott 45 fokban meri négyszögeit megfesteni (némi kompromisszumot Mondrian is megkötött: 1925-ös *Kompozíció I. kékkel és sárgával* című festményén a sarkára állított négyzetbe festette a konstrukciót, így az átkozott 45 fok vidáman megnyilatkozott), ahogy Hevesy arról sem értesülhetett még, hogy a szürrealisták kaotikus ki- és letagadások tragikomikus örvénylésében fulladoznak, s hogy Breton, az elméleti pápa hiába átkozza ki volt híveit politikai, filozófiai okokból, a szürrealizmus az utókor szemében egységes tendencia maradt.

Amint arról sem lehetett sejtelme, hogy 1921-es jelzős szerkezetei miféle karriert futnak be tizenöt évvel később Münchenben.

6 *A Magyar Szocialista Munkáspárt művelődési politikájának irányelvei.* Budapest: Kossuth, 1958. 43. [különnyomat], idézi Bakos Katalin: Avantgárd vagy akadémia. Adalékok Bortnyik Sándor: Korszerűsített klasszikusok című sorozatának megszületéséhez (1953–1963). In: Földi Eszter – Hessky Orsolya (szerk.): *„Bátran megnyitni a művészettörténet kapuit". Tanulmánykötet Bajkay Éva 75. születésnapjára.* Budapest: Magyar Nemzeti Galéria, 2018. 226–248.

7 Sedlmayr, Hans: *A modern művészet bálványai.* (Fordította: Terényi István, bevezető: Bortnyik Sándor.) Budapest: Gondolat, 1960.

És ami még érdekes: nagyjából azidőben, amikor Hevesy minderről értesülhetett, de nyilván nem ezért, véleménye a kortárs művészetről 180 fokban módosult; Bortnyiké is, de ellenirányban.

Második történet

1982-ben a Műcsarnokban nyílt meg a *Fehér-fekete* című kiállítás,[8] melyen Bak Imre, Csiky Tibor, Fajó János, Gulyás Gyula, Harasztÿ István és Hencze Tamás vettek részt, természetesen – jobbára – fekete-fehér művekkel. A tárlat több szempontból is fontos volt: egyrészt Bak élete legnagyobb méretű munkáját állította ki, mely lezárt egy korszakot, és megnyitott egy újat, másrészt – „csoportlélektanilag" és „mozgalmilag" – egy végső pillanatot rögzített: a nagyjából tíz évvel korábban alapított, hol Pesti, hol Budapesti Műhely[9] néven dolgozó társaság tagjai, valamint az azzal rokonszenvező, velük többször közösen kiállító művészek talán utolsó együttműködésének adott teret a Műcsarnok.

Nem a hiúságom, hanem a valaha volt lelkesültségem, vagy inkább a lelkesült naivitásom illusztrálásának szánom, hogy ide idézem a katalógusba írott soraimat:

„Ha ma művészetről vagy művek, művészek egy-egy csoportjáról, gesztusairól, szándékairól beszélünk, igen ritka kivételtől eltekintve nem teszünk mást, mint elhatárolunk, majd természetes vagy önkényes határainkat igazoljuk – védelmezzük – ideologizáljuk; vagy még inkább: az előre megszabott, s a művészet létéhez gyakorta semmi közösséggel nem bíró teóriához, mint gombhoz a kabátot, műveket keresgélünk. Doktrínáktól való félelmünkben doktrínákba merevedünk; a kategóriáktól menekülve újabb kategóriák közé szorítjuk magunkat. Félünk az egyenes vonaltól, a tiszta színtől, a kemény kontúrú formától.

És gyakran igazunk is van.

Ezért érzem különösnek a kiállítást: mintha ők nem rémüldöznének, mintha most valóban nem vennének tudomást kategóriákról és kizárólagosságokról, mintha pusztán csak a kiállítás maga érdekelné őket.

8 Műcsarnok,1982. augusztus 6–29.

9 1973-ban Bak Imre, Fajó János, Hencze Tamás, Keserü Ilona, Mengyán András és Nádler István alapították. Első közös kiállításukat a békéscsabai Munkácsy Mihály Múzeumban rendezték 1976-ban, mely a hazai geometrikus absztrakció talán legtisztább, legnagyobb tárlata volt. Nyoma sem kritikákban, sem dokumentációban nem maradt.

Ez az elkésett, de éppen elkésettségében időszerű kiállítás, mely a letagadhatatlan jelenlété, az átléphetetlen folytonosságé, a könnyed következetességé, az utópisztikus etikáé, az öntudatlan fölfedezéseké, a hunyorgó nagyralátásé, a kitárulkozó szűkkeblűségé, a fogcsikorgató felhőtlenségé; a Nagy Hatvanas Években indult Nagy Nemzedék néhány tagjáé.

Revelációként érkezett be a generáció a hatvanas évek végén, hetvenes évek elején, hogy már akkor széthulljon, azonnal fölbomoljon; hogy csak kívülről tűnjék, csak utólag lássék nemzedéknek; hogy csak bírálatokban és támadásokban éljen tovább egységesen; hogy csak hatásában lehessen tétel. Sem egyenirányított útja, sem azonos találkozási pontja nem létezett, csak a helyzetmegítélés volt közös, amely tehát nem a formálás közösségéből fakadt, hanem abból, hogy mindannyian az alkotás autonomitására, szabadságára vágytak, hogy a kizárólagossággal szemben a sokféleségre törekedtek, s hogy mentális, magatartásbeli azonosságot vállaltak.

S ha valami, ez igazán provokált. Egyetértést és támadást, majd a hetvenes évek közepétől – igazán nagyvonalúan – egy új nemzedék felejtését.

(...) A kiállítás (...) dokumentum és bizonyíték. Bizonyítéka annak, hogy a racionális, konstruktív formálásmód, a tiszta, egyértelmű képletek, a felület hűvös, tünékeny lírája, az automata konceptuális humora tudatunk és érzékeink számára kimeríthetetlen örömforrás."

Lelkesült naivitásom abban a hitben nyilatkozott meg, miszerint a frissen beviharzó posztmodern, transzavantgárd, radikális eklektika nem zúz szét kapcsolatokat, a klasszikus avantgárd visszfénye felrebben még valahol a háttérben... Tévedtem. Csiky és Fajó, akik számára változatlanul érvényes és jelentéssel teli maradt sok szempontból a művészet utópisztikus értelmezése, a kiállítás után – a csoporteszt étika fátumának rabságában – szakított az árulónak tekintett Bakkal és Henczével, s a „mentális azonosság" szertefoszlott. Mindketten méltatlannak és „művészietlennek", sőt, ellenségesnek látták a posztmodern hedonizmust;[10] halálukig sértetten figyelték és támadták az „újfestészet" felhabzását (a fiatal Bortnyik elveit is ismételgetve), de már a radikális eklektika hanyatlása sem vigasztalta őket. Életüket mindjobban kitöltötte valami önigazoló-anakronisztikus pedagógiai utópia: művésztelepek, szabadiskolák szenvedélyes részvevőiként és vezetőiként tanítványokat toboroztak, választottak, szelektáltak; olykor – az

10 A hedonizmus Fajó írásaiban visszatérő szitokszó. Lásd Fajó János: *Rögeszméim, eszméim rögei. Hagyományról, kompetenciáról.* Budapest: Vince, 2009.

ellentmondással együtt is – önmegalázó tirannizmussal igyekeztek posztkonstruktivista iskolát és ideológiát teremteni.

Harmadik történet

1945 szilveszterén a 24 éves Gedő Ilka megismerkedik Bíró Endrével, majdani férjével, aki bevezeti a háború utáni Budapest intellektuális életének egyik legjellegzetesebb és legizgalmasabb szellemi körébe, melynek hatása közvetve máig érvényes, annak ellenére, hogy soha nem volt semmiféle hatalom vagy erő birtokában, épp ellenkezőleg, más és más okból, de mindig is azonos eredménnyel működő ellenérzés körítette. A társaság két központi alakja Szabó Lajos[11] és Tábor Béla volt. A résztvevők egy sajátos, szinkretikus elméletrendszert igyekeztek kidolgozni-megélni, mely a buddhizmustól egy átesztétizált marxizmusig, a kabbalától Schopenhauerig, a keresztény misztikusoktól a teozófiáig, s tovább, a freudizmusig és a kortárs természettudományok legfrissebb tapasztalatáig elegyített magába eszméket.

Ebben a társaságban a képzőművészetnek kivételes szerep jutott, annál is inkább, mert a kör sok szállal kötődött az Európai Iskolához és az Elvont Művészek Csoportjához, s mert esztétikai etalonja Vajda Lajos életműve volt. A rendszeres összejövetelek témáit és dramaturgiáját általában a két „mester", de elsősorban Szabó határozta meg, s kialakult valamifajta „hierarchikus alkotóközösség", mely ugyan egyáltalán nem volt szervezett, de önmagát valamiféle multidiszciplináris kutatócsoportnak tételezte.

Gedő Ilka az első években csak csöndesen figyelt, s rajzolta a jelenlévőket, modellnek tekintette az itt megforduló „figurákat" (s egyre inkább annak látva-láttatva önmagát is); rajzolt, mint addig is mindig és mindenütt. De az ábrázolás örömét, mely még a legszomorúbb gettórajzain is feldereng, lassan keserű szarkazmus váltja fel; apró mozzanatok, szemernyi gesztusok jelzik, hogy két, feloldhatatlan dilemmával küzd: az egyik, „Lehet-e nem kirekeszteni a tárgyi ábrázolást? Lehet-e a valóság mezében?" (festeni – H. I.). Levélben Kállai Ernőhöz fordul, akinek válaszából megtudja, a művészetben nincs kizárólagosság...[12]

11 Szabó Lajosról és köréről lásd Kotányi Attila (szerk.): *Eikon. A képíró Szabó Lajos spekulatív grafikái.* Budapest: Műcsarnok, 1997.

12 Hajdu István – Bíró Dávid: *Gedő Ilka művészete 1921–1985.* Budapest: Gondolat, 2003. Az idézetek e kötetből valók.

Ám ennek már nincs jelentősége, hiszen egyrészt barátainak jó része az absztrakt festészet bűvöletében „korszerűtlenséggel" vádolja, másrészt 1949 nyarán kristálytisztán kiderült, hogy sem az Európai Iskola, de még a hozzá képest konzervatívnak tekinthető művészcsoportok sem számíthatnak ideológiai, kultúrpolitikai könyörületre.

A másik, legalább ilyen súlyú vagy még kínzóbb dilemma: melyet leegyszerűsítve általában a művészlét, azon belül pedig speciálisan a nőművész-művésznő dilemmájának nevezhetünk.

„Az én életemben, az én sorsomban, múltamban a »tehetségem« valamiképpen egy bizonyos nemnélküliséggel volt összekapcsolva. – Hogyha az anyához (apához) kötöttségnek valami élet-tengely szerű jelentése van, akkor ha valaki művész, a munkája is összefügg evvel a tengellyel, ez a henger, amire a kerekeskút kötele felgöngyölődik (és a vödör lemerítésével legöngyölődik), és aztán megint vissza, mire feljött a víz. Ez a tengely logikailag az én életemből sem hiányozhatott, anyámhoz tartozik, de mivel ő valamiképpen nem volt nő (külseje, életformája, viselkedése), az én hozzá való viszonyomból hiányzott az a bűn vagy szépség vagy misztérium, amiről egyébként azt lehetne mondani, hogy annak szublimálása volt, hogy neki dolgoztam (...) Igy az én »mineműségem« beláthatatlanul hosszú időkig (gyerekkor, kamaszkor, ifjúkor) meghatározatlan maradt. Mindazok a belső mozgások, amik az én életemben a munkával kapcsolatosak voltak, azok a beidegzések, folyamatok, hangulatok, izgalmak, áhítatok egy határozatlan nemű lény beidegzései, áhítatai stb. voltak. E.-vel (Bíró Endrével – H. I.) való életem révén meghatározódott ez a határozatlan, a határozatlansághoz képest mérhetetlenül, de a határozottsághoz képest? (...) most egy olyan magyarázatot próbálgatok, ami talán egy analitikus orvos előtt is érthetővé teszi, hogy azt mondom: áthidalhatatlan ellentét van a művészi munka és a nőiesség között."

Az értetlenség az önmaga értékeivel szemben amúgy is egyre elbizonytalanodóbb és gyanakvóbb művészt végképp elkeserítik. Ahogy morális-egzisztenciális és az identitást feszegető kérdéseivel egyedül maradt, módszerét és szemléletét is visszautasítottnak érzi. Konfliktusai tökéletesen meg- és feloldhatatlannak látszanak, így – ő legalábbis ezt érzi – egyetlen dolgot tehet, kénytelen megkötni a végzetes kompromisszumot: el- és kiöli magában a művészt...

Az ember, dolga végeztével újra és újra elolvassa írását, s meglepve tapasztalja, hogy bár semmi „tudományosat" nem vitt végbe, a felfedezés mégsem maradt el. Íme: nem a szerencse, hanem az *érvek* forgandók. Továbbá: hogy a hatalom tilt, viszonylag természetes. Hogy a tiltottak tiltanak – nos, az is.

Nagy Márta[1]

A szólás szabadsága versus (?) művészi önkifejezés szabadsága

A konferenciára készülve kezembe akadt több tanulmány, mely azzal foglalkozik, hogy a művészetre vonatkozó hatályos jogi szabályozásból hiányzik a művészet és magának a művész fogalmának a pontos meghatározása, így egyes szerzők kísérletet tettek ennek pótlására. Elgondolkodtató, hogy miért olyan fontos az új évezred első évtizedeiben a művészet és a művész fogalmának meghatározása Magyarországon, különösen azért, mert a modern kori történelmi események, főként a nácizmus és a szocializmus diktatúrájához társuló propagandaművészet torzulásai óvatossá tették jogalkotókat, jogalkalmazókat is abban, hogy bármikor kilépjenek az alapvető emberi jogok – mint az emberi méltóság, a szólás- és véleménynyilvánítás szabadsága, a művészet szabadsága és a művészi önkifejezés szabadsága – mint alkotmányos alapjogok kereteiből olyan definíciós kísérletekkel, amelyek óhatatlanul szűkíthetik az alapjogi védelem lehetőségeit.

Félrevezető lenne azt gondolni, hogy a művészet fogalmának vagy fogalmi kereteinek a meghatározásáról szóló diskurzus olyan modern kori jelenség, amely független a művészet és a jog viszonyától. A hitleri Németországban 1937-ben megrendezett, nagyszabású *Elfajzott művészet* című kiállítás a művészet, az önkifejezés szabadsága felett gyakorolt állami kontroll, a cenzúra tobzódása, mely előfeltételezte, hogy a művészetet jogi fogalomként aposztrofáljuk. Jelen előadás azt a kérdést vizsgálja, hogy lehet-e jogi fogalma a művészetnek, korlátozható-e a művészet, a művészek önkifejezési szabadsága a közvélemény szólás-és véleménynyilvánítás szabadságának alapjogi követelményével. Miért próbálkoznak hazánkban bármiféle kanonizálható definícióval az Alaptörvény magyarázói?

Mielőtt azonban e kérdések jogi aspektusait szemügyre vesszük, elevenítsük fel a diskurzus egyes elemeit, amelyek közelebb vihetnek bennünket a kérdések megválaszolásához a művészet és a jog viszonyában is.

---

1 Nagy Márta, jogász, habilitált egyetemi docens, Szegedi Tudományegyetem, Állam -és Jogtudományi Kar Civilisztikai Tudományok Intézete, Bölcsészettudományi Kar.

Kultúra, hatalom, művészet

Wolfgang Kraus *Kultúra és hatalom* című művében egyenesen azt állítja, hogy „A művészet és a kultúra az évezredek során szinte soha nem demokratikus körülmények között bontakozott ki, mindig kapcsolódott valamihez: valláshoz, államhoz, egyházhoz...”[2], és a modern kori fanatikus hitek (pl. Hitler, Mao) jelzik, hogy az emberekben „tovább él a vallásos hit iránti fékezhetetlen vágy.”[3] Ugyanakkor „az egyén és társadalom önismerete, identitása a kulturális szférában alakul ki, és az ehhez szükséges tükrözési folyamat csak élesen megformált kortárs művek segítségével kezdődhet meg.”[4] Kraus a művészet és kultúra fogalmával való visszaélésnek nevezi a kultúra és a művészet egy eleve meghatározott fajtájának célirányos bevetését, az összes többi egyidejű kiátkozását, mely „csalhatatlan jele annak az útnak, amely egy meghatározott illúzió felé vezet,[5] ahol az egyik embernek a másik általi lemészárlása és elfogyasztása is a kultúra egyik megnyilvánulása.”[6]

A tiltott könyvekből rakott máglyák fénye 1937. július 19-ének, az *Elfajzott művészet* című kiállítás megnyitása napjáig világított, amikor a müncheni megnyitón Hitler azt mondta: „Mi majd most kiszűrjük és felszámoljuk a locsogók, dilettánsok és művészethamisítók bandáit. A kultúrának ezek a történelem előtti, prehisztorikus, kőkorszakbeli mímelői, ha tetszik, visszatérhetnek őseik barlangjaiba, és ott kedvükre elbíbelődhetnek primitív, internacionális ákombákomaikkal.”[7] Kraus hozzáfűzte: „Öncsalás volt azt hinni, hogy a közönség azért özönlött a kiállításra, hogy búcsút vegyen e nagy műalkotásoktól, ellenkezőleg, messzemenőkig egyetértett a hivatalos megítéléssel.”[8] Mint ahogyan a Német Birodalom egyetemi városainak közterein rendezett könyvégetésnek is aktív részesei voltak tanárok és diákok egyaránt.

Bonyolult kérdés persze, hogy gondolkodók, írók, művészek mit vártak a változástól, mely végül a nemzetiszocializmusba torkollott. Martin Heidegger nem kevesebbet várt, mint az „élet egészének szellemi értelemben vett megújítását, a társdalmi ellentmondások kibékítését, valamint a nyugati Dasein megszabadítását

2 Kraus, Wolfgang: *Kultúra és hatalom*. (Fordította: Révai Gábor – Szabó Veronika.) Budapest: Európa,1993. 121.
3 Kraus, 1993. 116.
4 Kraus, 1993. 123.
5 Kraus, 1993. 89.
6 Kraus, 1993. 217.
7 Kraus, 1993. 77–78.
8 Kraus, 1993. 77–78.

a kommunizmus veszélyeitől."[9] Expresszionista művészek, mint Nolde és Ben is szimpatizáltak a nemzetiszocializmussal.[10] A nemzetek hanyatlásának gondolata a két világháború közötti nacionalista diskurzus része volt, a hanyatlás és az elfajzottság kultúrára vonatkoztatott biológiai- és fajelméletét Hitler már 1924-ben úgy fogalmazta meg, hogy „civilizációnk megtisztítása szinte minden területet érint, színházat, művészetet, filmet, irodalmat, sajtót, plakátokat..."[11]

Hitler csalhatatlan érzékkel tapintott rá, hogy az élesen megformált kortárs művek egy jelentős csoportja a valóság, a realitás visszatükrözése, amely csak lerombolni lenne képes azt az illúziót, amelyet a náci kultúra- és művészetkoncepció megtestesített. Ez az illúzió rombolás jelentette számára a modern művészet patologikus karakterét. A degenerációnak, elfajzottságnak a 19. század második felében az orvostudományban alkalmazott definíciója alapján, az örökletes, normálistól eltérő morális és szexuális magatartásokkal összefüggő és a kultúrára vetített, politikailag nagyon kidolgozott elméleti és áltudományos koncepció igazolta az embertelen magatartást.[12] Amikor Kraus a hatalom és a kultúra viszonyának alapos átgondolását említi az autoritárius hatalom táborában, valójában kulturálatlanságról beszél, amely a kultúrát, a művészetet mint rohamcsapatot és mint kormányzati segédeszközt veti be, amihez „mindig bőven akad olyan kulturális személyiség, író, festő, szobrász, tanár és tudós, aki szorgalmazza ezt, vagy legalábbis hajlandó megtestesíteni, sőt megteremteni a hatalom által megkívánt kultúrát."[13]

Hatalom, művészet, (tömeg)kultúra

A művészetelméleti, filozófiai diskurzusban a kultúra, hatalom, művészet hármassága esetében megjelenik a tömegkultúra eleme. Heller Ágnes szerint „a művészet univerzális fogalma éppen úgy modern, mint a kultúra fogalma, arra nem is

9 Tamás Gáspár Miklós: *Antitézis*. Pozsony: Kalligram, 2021. 394.
10 Landa, Eva: L'art « dégénéré » et le projet culturel nazi : finitude et quête de l'éternité. *Le Coq-héron,* 2004/2. 161. https://www.cairn.info/revue-le-coq-heron-2004-2-page-161.htm
11 Landa, 2004. 162.
12 Henrard, Gaëlle – Paulus, Julien: Art et totalitarisme: L'art dans l'Allemagne nazie. *Territoires de la Mémoire asbl,* 2014. 13. https://territoires-memoire.be/assets/pdf/dossiers/tm-dossiers_thematiques_cle-art_et_totalitarisme.pdf
13 Kraus, 1993. 43.

kell szót vesztegetni."[14] A modern felfogás értelmében Heller Márkus Györgyre és Hannah Arendtre utalva említi az alkotó, alkotás, befogadás hármasságát, ki utóbbi a befogadó szempontjából válaszol a „Mi a kultúra?" kérdésére. Heller kiemeli, hogy a 19. század végére esik az akkor kialakuló szociológiában és társadalompszichológiában a tömeg fogalmának a kialakulása, de különösen fontos volt akkoriban a tömegnek a néptől és osztálytól való megkülönböztetése mind politikai, mind pedig társadalomelméleti szempontból.

Weiss János Valter Benjamin és Adorno tömegkultúra és diktatúra kapcsolatáról vallott nézetei kapcsán felhívja a figyelmet arra, hogy: „...mind Benjamin, mind Adorno vak volt egy fontos átmenettel szemben: mindketten feltételezik egy esztétikai elvnek egy társadalmi formációba való átmenetét. Ennek az átmenetnek a közvetítő láncszemét az intézményekkel azonosíthatjuk. A művészet társadalmi értelemben vett kritikai potenciálja csakis az intézmények vonatkozásában értelmezhető. El kell ismernünk ezért, hogy az intézményeket konkrét tartalmi szempontból kikezdő tömegkulturális alkotások rendelkeznek emancipatív potenciállal. De ugyanakkor abban Adornónak minden bizonnyal igaza van, hogy a tömegkultúra formai alapelve (az eldologiasodás) szorosan kapcsolódik az intézmények alapelvéhez."[15]

Weiss egy minimálkonszenzust talál a két filozófus között: „...a diktatúra felülről szervezett nyilvánossága a maga témáit általában a tömegkultúrából meríti. Így tudja létrehozni a maga populáris arculatát. A már integrált és intézményesített tömegkultúra ezzel a diktatúrát legitimáló funkciót kap; s ez a funkció már eleve nem volt idegen a tömegkultúrától. A tömegkultúra intézményes aspektusát a diktatúra könnyen integrálni tudja. De nemcsak a magas kultúrában, hanem a tömegkultúrában is szembe lehet szállni ezzel az integrációval."[16]

Hans Belting a tömegkultúrát a giccs fogalmához köti, amely abban a sajátos viszonyban mutatkozik meg, hogy a giccs előfeltételezi a művészetet (mert hozzá képest van), míg a művészet elhatárolódik tőle. Tömeg és / vagy kultúra? Tömeg és / vagy művészet? Contradictio in adiecto? – teszi fel a kérdést Gyenge Zoltán és így folytatja: „A mennyiség (tömeg) felcserélése a minőséggel (kultúra). De ami lényeges: a döntő a hegeli, schellingi értelemben vett cél vagy funkció. Mert nem

14 Heller Ágnes: A művészettől a tömegkultúráig. Bevezető megfontolások. In: Olay Csaba – Weiss János (szerk.): *A művészettől a tömegkultúráig*. Budapest: L'Harmattan – Könyvpont, 2014. 13–21.

15 Weiss János: Kísérlet Adorno Fétiskarakter-tanulmányának újraolvasására. In: Olay–Weiss, 2014. 97–113.

16 Weiss, 2014. 110.

attól szűnik meg a művészet és kultúra, hogy implicit módon számos emberre hat, hanem attól, ha explicit célja a tömeg igényének (vagy: igénytelenségének) való megfelelés. Mert – ismételten – Beltingnek és Walter Benjaminnak igaza van: a tömegkultúra nem ismeri a hitelességet, csak a közhelyet és az ismétlést."[17]

Előítélet

Ha a művészet és jog viszonyát kívánjuk feltérképezni, nem kerülhetjük meg az előítélet és a bűnbakképzés kérdéskörét. Arendt szerint a valódi előítéletet arról ismerjük fel, hogy: „egy valamikor meghozott ítéletet rejt magában, amelynek eredetileg megfelelő, legitim tapasztalati oka volt, s csak azért vált előítéletté, mert az emberek látatlanban és revideálatlanul hurcolták magukkal hosszú időn keresztül."[18] Épp ezért történelmi válsághelyzetekben először az előítéletek inognak meg, Arendt szavaival: „...bennük nem lehet megbízni többé, mégpedig azért nem, mert az »azt mondják«, »úgy vélik« kötetlenségében, abban a behatárolt térben, ahol jogosultsággal bírnak és használják őket, többé már nem számíthatnak elismerésre, s könnyen olyasmivé merevednek, amik eleve nem lehetnek, nevezetesen olyan pszeudo-elméletekké, amelyek zárt világnézetekként vagy mindent megmagyarázó ideológiákként azt kívánják elhitetni, hogy a teljes történelmi és politikai valóságot képesek megérteni. Ha az előítélet funkciója az, hogy az ítélő embert megkímélje a valósággal való nyílt szembenézés és a gondolkodó fellépés kényszerétől, akkor a világnézetek és ideológiák éppen e feladatot látják el kiválóan, mivel minden tapasztalat ellenében megvédelmeznek, hiszen bennük állítólag minden valóságos valamilyen módon előre látható."[19]

A bűnbakképzés kapcsán épp ezt a hátborzongató folyamatot mutatom be, és mielőtt hátradőlnénk, hogy nincs mit tenni: előítélet mindig is volt, mióta világ a világ, előbb még álljon itt Arendt intelme, miszerint az előítélet és az ostobaság nem ugyanaz: „ám amikor az előítéletek nyilvánvaló konfliktusba kerülnek a valósággal, veszélyessé kezdenek válni, az emberek pedig, akik gondolkodásukban nem érzik már magukat általuk védettnek, gondolataikat továbbszövik, s ama bizonyos perverz elméletek alapjává teszik őket, amelyeket közönségesen

17 Gyenge Zoltán: Tömeg versus kultúra – elmélkedés a művészet és a filozófia kapcsolatáról. In: Olay – Weiss, 2014. 61–75.

18 Arendt, Hannah: *A sivatag és az oázisok*. (Fordította: Mesés Péter – Pató Attila.) Budapest: Gond – Palatinus, 2002. 33–34.

19 Arendt, 2002. 35–36.

ideológiáknak vagy világnézeteknek nevezünk. Az előítéletekből alkotott ezen ideológiaképződményeknek ellenében sohasem segít az éppen aktuális ideológiával szembeni világnézet felállítása, hanem csak az előítélet ítélettel való helyettesítésének kísérlete. Eközben elkerülhetetlen, hogy magukat az előítéleteket visszavezessük a bennük meglevő ítéletekre, s ezeket pedig a bennük meglevő tapasztalatokra, amelyekből egykor megszülettek."[20] Közvetlen tapasztalatunk a mai valóságról, hogy meg sem kíséreljük ezt a nehéz és gondolkodtató feladatot elvégezni, sokkal kényelmesebb hátradőlni.

Bűnbakképzés

Európa a „fin de siècle" idején olyan kulturális és társadalmi robbanást élt meg, amelyre a politika és a jog is reagált. Más volt ez, mint a Danto által említett, a nyolcvanas évek „komor hangulata" és a művészettel kapcsolatban érzett általános pesszimizmus. A „fin de siécle" nem a vég érzete volt, hanem inkább annak a tapasztalata, hogy hagyományos értelemben nincs tovább. Ezért nő ki belőle aztán a művészet egyik legvirágzóbb, legtermékenyebb korszaka (szimbolizmus, szecesszió).[21] A különféle izmusok nemzetközi jelenségével Hitler az egészséges nemzeti, népi érzületet állította szembe, és azt mondta: „Német ember az, aki világosan beszél." „Az állam vezetésének dolga megakadályozni, hogy egy népet a szellemi téboly karjaiba kergessenek."[22] A szellemi tébolyt az expesszionizmus, futurizmus, aktivizmus, kubizmus, szürrealizmus, dadaizmus... stb. jelentette, amelyek az emberek többségében a szellemi káosz és a teljes kulturális zűrzavar benyomását keltették.[23]

Németország 1919-es weimari alkotmánya kimondta a cenzúra eltörlését, deklarálta a művészet szabadságát. A politikai realitás azonban az, hogy a weimari Németország jobboldali köreinek bűnbakképzési folyamata kezdetét veszi, amelynek hátterében két olyan makrojelenség állt, amelyeket a korszak embere traumatizáló eseményként élhetett meg. Az egyik az első világháború, mely a maga pusztító valóságán túl egy nem várt vereség és egy megalázónak minősített béke terhét rótta a németekre, a másik az értékvesztési folyamatokban keresendő:

20 Arendt, 2002. 99.
21 Gyenge, 2014. 71.
22 Kraus, 1993. 72–73.
23 Kraus, 1993. 71.

a pénz, a tradicionális autoritások és ideológiák rapid hanyatlásában, mely kedvezett a hősök és bűnbakok, valamint az értékes és értéktelen szembeállításának, az áldozati szerep határozott elutasításának és a tettesek megnevezésével az áldozati állapot nyílt beismerésének.

A gyáva katona, a baloldali forradalmár, a hazaáruló béketárgyalók, a drágulás bűnbakjai mind a zsidó figurájában szintetizálódtak, új identitáslehetőségeket teremtve, fellépve a közös ellenséggel szemben. Kiss Zsuzsanna a folyamatot úgy összegzi, hogy a hitleri diktatúra megmutatta, a jelenség mennyire instrumentalizálható és legvégső formájában milyen katasztrófát zúdíthat a jóhiszemű állampolgárok millióinak nyakába.[24] Ormos Mária[25] a bűnbakképzés folyamatát állandó és eseti bűnbakok képzésére osztja fel, melyben az állandó bűnbakképzés az idegen és az idegenfóbia megjelenésében érhető tetten az antiszemitizmus 20. századi változatának egyedi jegyeivel, nevezetesen a zsidó nélküli antiszemitizmus jelenségével: a holokauszt tagadásával, a zsidó veszteségek minimalizálásával, egy nemzetközi összeesküvés elméletével a zsidó tőke és a nemzetközi pénzügyi csoportok, baloldaliak, liberálisok részvételével, akik ha nem zsidók, akkor idegenszívűek.

Németországban, 1926 decemberében, egy másik védendő érdek – törvény az ifjúságnak a pornográf és a szennyirodalom elleni védelméről – nevében a művészi szabadság alapjogi korlátozása kezdődik el az úgynevezett erkölcsi perekkel, a színházi előadások és az irodalmi művek politikai cenzúrázásával és a bírói mérlegelési szabadság parttalanná válásával.[26] Annak gyökerei, hogy a Harmadik Birodalom visszavonja a zsidóság emancipációját, az állampolgárságtól mint anyajogtól való megfosztásból erednek. Tamás Gáspár Miklós a nacionalizmus és az etnicizmus fogalmi különbségeinek elemzése kapcsán mutat rá arra, hogy a kapitalista gazdasági, társadalmi és politikai folyamatok, valamint az 1917–1923 közti európai kommunista forradalmak teljes káoszában „találni kellett egy természetes szubsztanciát, amely adott politikai közösségen belül szorosan összefűzi az eltérő érdekekkel, törekvésekkel és emlékekkel bíró embereket: az urakat

24 Kiss Zsuzsanna: Hősök és bűnbakok a weimari Németországban. Adalékok a bűnbakképzés lélektani szempontjaihoz. In: Gyarmati György – Lengvári István – Pók Attila – Vonyó József (szerk.): *Bűnbak minden időben. Bűnbakok a magyar és az egyetemes történelemben*. Pécs – Budapest: Kronosz – Magyar Történelmi Társulat – Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára, 2013. 62–75.

25 Ormos Mária: Bűnbakkeresés/szerecsenmosdatás a nyugati világban (20–21. század). In: Gyarmati – Lengvári – Pók – Vonyó, 2013. 75–83.

26 Pruzsinszki Sándor: Erkölcsi perek – a művészet és a jog viszonya. *Jog, Állam, Politika,* 2016/2. 23–57.

a szolgákkal, a koldusokat a mágnásokkal, a férfiakat a nőkkel, a városlakókat a parasztokkal. Mint köztudott, a faj lett a megoldás."[27] „Ez a megoldás legalább formálisan eleget tett az osztályközi szolidaritás igényének az összes többivel szembeállított politikai közösségen belül."[28]

Tamás Gáspár Miklós a nácizmust az utolsó nacionalista, egyben a legelső etnicista politikai ideológiának tekintette, amelyben muszáj volt azonosítani az erőt, amelyik semelyik nemzettel nem azonosult, kizárólag az egyetemes osztállyal, és e szupraetnikus és szupranacionális mozgalom etnikai identitását könnyen meghatározta a korabeli politika: ez volt a zsidó identitás. „Az a bizonyos *ethnie,* amelyet – helyesen vagy helytelenül – azonosítani lehetett a nemzetközi pénzügyekkel és egyben a nemzetközi munkásmozgalommal (hovatovább a »hűvös«, »személytelen« tudománnyal és a »kártékony« filozófiai és kulturális képződményekkel, Goebbels kifejezésével: a »Kulturbolschewismus«-szal is, nagyszerűen megfelelt az igényeknek."[29] „Az állampolgárságot az árjákra korlátozták, s a nemzeteken átívelő, egyetemes entitáshoz tartozó fajidegen elemeket megfosztották egyenlő állampolgárságuktól."[30] Az állampolgárság – és hozzátehetjük – az alapvető emberi jogok az új ethnie-nek, a fajidegen elemektől megtisztított árja népnek járt ki.

A Monarchia területén a kiegyezést követően a zsidók 1869-ben teljes politikai és polgárjogi egyenlőséget élveztek. 1890-ben Karl Rueger, Bécs antiszemita polgármestere Budapestet már „Judapest"-nek hívja, mely antiszemita hullámot meglovagolva Magyarországon elindul a zsidók politikai lejáratása a nemzeti kultúrát tönkretevő, elfajzott zsidó modernitáshoz kapcsolódó torzkép formájában. Magyarországon nemsokára Horthy ígéretet tesz a népnek, hogy az elfajulásokra hajlamos zsidóságtól megtisztítja Budapestet.[31]

Paksy Zoltán szerint a zsidóság bűnbakká válása és az antiszemita hisztéria kezdete Magyarországon az első világháború végén kezdődött.[32] Az 1918 előtt burkoltan, irodalmi vagy publicisztikai keretek között hangoztatott antiszemita nézetek, a zsidóság célkeresztbe állítása Prohászka Ottokár cikkével, részletesen

27 Tamás Gáspár Miklós, 2021. 405–406.
28 Tamás Gáspár Miklós, 2021. 405–406.
29 Tamás Gáspár Miklós, 2021. 408.
30 Tamás Gáspár Miklós: 2021. 409.
31 Gluck, Mary: A budapesti zsidó flâneur. (Fordította: Dezsényi Katalin.) *Múlt és Jövő*, 2012/4. 1–22.
32 Paksy Zoltán: A zsidóság bűnbakká válása és az antiszemita hisztéria kezdete Magyarországon az első világháború végén. In: Gyarmati – Lengvári – Pók – Vonyó, 2013. 285–298.

kidolgozott ideológiájával a széles nyilvánosság elé került, a bekövetkező háborús vereség, Trianon és a Tanácsköztársaság sokkja következtében széles tömegek is magukévá tették e nézeteket. Paksy kutatásában végig követi, hogyan vezette be a magyar politikai közéletbe az Istóczy-féle Országos Antiszemita Párt a zsidókérdést a 19. század végén, és ez 1917-re hogyan „nőtte ki magát" biológiai fajelméletté. A sajtóban a zsidókérdés összekapcsolódott a világháború elhúzódásával, a hadiuzsora és a frontszolgálat alóli mentesülés vádjával, és az eszkalálódó sajtóháború a parlamenti viták hevességében is éreztette hatását. 1917-ben, a *Huszadik század* című lap körkérdésére, miszerint „Van-e Magyarországon zsidókérdés?" Túri Béla, az Alkotmány című lap szerkesztője így válaszolt:

„...mind felötlőbb számban és a zsidó lakosság százalékát mindjobban messze meghaladó arányban foglal teret a zsidóság nemcsak a kereskedelmi és közgazdasági pályákon, de per eminentiam intellektuális foglalkozási körben, tehát ott is, ahonnan egy nemzet szellemi életének és kulturájának az irányítása legintenzívebben történik"; „... a zsidóság más lelkülettel és ennek megfelelőleg más erkölcsökkel, tulajdonságokkal és vérré vált karakterrel él a keresztény társadalmakban."[33] Túri szerint előbb-utóbb az önvédelem útjára kell lépni, akár társadalmi, akár törvényhozási reformok útjára, ezt majd az idő fogja megmutatni.

Az 1918-ban megalakult Keresztény Szociális Néppárt mint gyűjtőpárt erőteljes keresztényszocialista agitációt fejtett ki. Prohászka „a fronton meghaló keresztény fiatalok, és otthon maradt zsidók, akik ellepik az egyetemeket" szembeállítással a *Pro juventute catholica* című, az Alkotmányban megjelent vezércikkében körvonalazta a fajvédelem alaptézisét: a keresztény magyarságnak védekeznie kell az országban túlhatalomra jutott zsidóság ellen, vissza kell szereznie azokat a társadalmi pozíciókat, amelyeket a gazdasági, tudományos, kulturális élet területén elvesztett. Hangsúlyozta a felsőoktatásban meglevő aránytalanságot, amely a későbbi numerus clausus törvény genezisének tekinthető.[34]

A politikát és a jogszolgáltatást a 20. század küszöbén és első évtizedeiben egyre inkább áthatja a szimbolikus és az ideológiai összeköttetés: az elfajzott nyugati (zsidó) kultúra szembeállítása az éterien tiszta nemzeti kultúrával. A német és magyar faji törvények elfajzott etnikai csoportként büntetik a zsidóságot, a fenyegető antiszemita légkör jogi normaszövegben tárgyiasul az alapvető emberi jogok sárba tiprásával.[35]

33 Paksy, 2013. 296.
34 Paksy, 2013. 290.
35 Paksy, 2013. 291.

A művészet fogalmának definíciós kísérletei

Művészetelméleti és filozófiai írások sokasága igazolja, hogy művészetről a művész és a műalkotás említése nélkül nem beszélhetünk, sőt a művészet feltételezi a műalkotást befogadó egyén vagy közösség meglétét is. A mű egysége által meghatározható fogalmi keretek tehát: művészet, művész, műalkotás, befogadó. Lukács György ekként teszi fel a kérdést a művészet mint „kifejezés" és az élményvalóság közlésformái kapcsán: „Műalkotások léteznek – hogyan lehetségesek?"[36] Lukács a mű paradox és egyedülálló jellegének felismeréséhez köti a mű létezésének önmagában tisztává vált fogalmát. A mű és az alkotófolyamat paradoxona, hogy a mű az alkotófolyamat felől elérhetetlen ugyan, de mégis megvalósult.

A műalkotás-gondolat szükségszerű előfeltevése (a „kifejezés") és a műre irányuló szándék (a „megértés") kettős félreértéséből keletkezik a mű világa, és ezt a félreértést tekintjük az egyetlen lehetséges közlésformának – mondja Lukács. A mű egyedülállósága, sajátos élete a közelségnek és az elkülönítettségnek az az elegye, amelyben az élményvalóság embere az adekvát és egyértelmű közölhetőség kedvéért felszámolja a kifejezési sémák minőségi egyszeriségét, és más, fogalmi eszközökkel helyettesíti, addig a művészetben éppen a sémának ez a lényegi mozzanata nyer egyedüli szubsztanciát. A műnek ez a sajátos élete, és a művel kapcsolatos két inadekvát magatartás, az alkotói és a befogadói, szükségszerűen összekapcsolódik egymással.[37] Lukács tehát a mű önálló létezésének fogalmáról beszél, és ez a kiindulási alap az alkotói és a befogadói magatartás fenomenológiájához.

Hans Belting írja *A művészettörténet vége* című könyvében, hogy a műalkotás fizikai egzisztenciával bír, és van helye, ahol felkereshető, megvan a maga vitathatatlan realitása. A háború utáni időszakban a kortárs művészet egyre könyörtelenebbül kérdőjelezte meg a műalkotás fogalmát.[38] „...a hatvanas évek képzőművészei sokféle szólamban kezdték visszhangozni a »műalkotás végének« jelszavát. Úgy érezték, hogy a mű korlátozza őket az új művészetfogalom felé vezető úton, s hogy egyetlen megnyilvánulásra kényszerülnek, holott csupán indítványokat (propositions), és nem végérvényes rendelkezéseket igyekeznek megfogalmazni."[39]

36 Lukács György: *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete*. Budapest: Magvető, 1975. 15.
37 Lukács, 1975. 47–48.
38 Belting, Hans: *A művészettörténet vége*. (Fordította: Teller Katalin.) Budapest: Atlantisz, 2006. 223.
39 Belting, 2006. 230.

Belting szerint a műalkotást olyan, csak rá jellemző egység jellemzi, amely az elbeszélésnek egészen sajátos formáját teszi lehetővé: az értelmezést. Ez nem kötődik valamely a priori módszerhez vagy álláspontho z, hiszen egy mű több módszert is engedhet érvényesülni, és számos kérdésre válaszolhat. Az értelmezéshez csupán egy mű és egy személy – nevezetesen az értelmező – megléte szükséges, aki éppúgy nyitott egységet reprezentál, mint a mű. A dolgokra így tekintve elmondhatjuk: a mű azt szeretné, ha megértenék, míg a szemlélő arra törekszik, hogy megértse az adott művet.[40] Ugyanakkor „... a művész és a műalkotás viszonya legalább annyira rejtélyes dolog, mint a művészet és a műalkotás kapcsolata. A művész szuverén teremtőként, a mű viszont még akkor is csak egy tőle függő teremtményként, egy sorozat részeként jelenik meg, ha lezárt és teljes műről van szó."[41]

A mű mint domináns alkotás tanúbizonyságot tesz az objektív és a modern világról (a tárgy és a szubjektum viszonya, a mű és az alkotó viszonya). Belting idézi Fernard Léger-t, aki elemzi, hogy a régi mestereknél ellentét áll fenn az objet és a sujet között.[42] Amikor Max Weber a „Művészetről" mint olyanról beszél, akkor a kulturális politeizmus egyik szférájára hivatkozik, mely teljesen önálló, s minden más szférától különbözik.[43] A művészet autonóm, melyhez szorosan kapcsolódik a műalkotás méltósága – mondja Heller. Az autonómia biztosítja azt az értelmezést, hogy: „azt a dolgot, tárgyat (beleértve a könyvben vagy kottában dokumentáltat is) nevezzük műalkotásnak, melyet nem használunk puszta eszközként, mivel öncélnak is tekintjük. Ettől műalkotás ugyanis az alkotás."[44] A művészeti tárgy testére nincs ráírva, hogy az, attól lesz művészeti tárggyá, hogy nem pusztán használjuk, hanem kontempláljuk, ezzel ismerjük el a méltóságát.

De ki teszi azzá, hogy válik azzá? Tudunk-e erre valamiféle kritériumot találni? – teszi fel a kérdést Heller, és azt válaszolja: „A műalkotás méltósága nem »kritérium«, hanem viszonykategória: a mi viszonyunk a dologhoz, az íráshoz, a zenei kompozícióhoz, azaz a »műhöz«, konstituálja a mű méltóságát. A »nem használat« viszonya."[45] Milyen következtetéseket vonhatunk le mindebből a művészet fogalmára és a művészet és jog viszonyára vonatkozóan? Nos, a művészet

40 Belting, 2006. 223.
41 Belting, 2006. 225.
42 Belting, 2006. 226.
43 Heller Ágnes: A művészet autonómiája vagy a műalkotás méltósága. *Jelenkor,* 2006/3. 309.
44 Heller, 2006. 310.
45 Heller, 2006. 311.

par excellence autonóm szféra, Heller korábban idézett szavaival élve: „arra nem is kell szót vesztegetni."

Ennek a szférának nem normarendszere, szabálya vagy kritériumai vannak, hanem *viszonyrendszere*. Viszonya a művészhez, a műalkotáshoz, a befogadóhoz, legyen az egyén vagy közösség. Ez utóbbiak fizikai egzisztenciával bírnak, vitathatatlan realitásuk van. A művész szuverén, teremtő szubjektum, a műalkotásnak, amit létrehoz, jellemzője, hogy értelmezést tesz lehetővé. A tárgy (a műalkotás) és a személy (művész) az tehát, amely és aki jogi védelmet élvez, a művész az emberhez tapadó alapjogi védelmet.

A későbbiekben látni fogjuk, hogy a jogi védelem hogyan hat vissza a művészetre mint szimbolikus aktusra, és miért nem lehetséges jogi fogalmat kölcsönözni a művészetnek. Egyetértve Beltinggel: „...a mű mint megalkotott tárgy anyagi megléte nem elégséges ahhoz, hogy műalkotássá lehessen változtatni. Bármennyire kézzelfogható is, csak szimbolikus helyzetének köszönhetően – tehát a művészet ráruházott fogalmának hordozójaként – nyeri el a mű státuszát."[46] Álláspontom szerint, mivel a művészet a műalkotással, a művel és a befogadóval viszonyrendszerben értelmezhető, jogi meghatározása lehetetlen, és – bizonyos történelmi tapasztalatok fényében – veszélyes is lehet. Akkor miért vetődik fel időről-időre a fogalmi meghatározás kényszere? Talán közelebb jutunk a megfelelő válaszhoz, ha először megvizsgáljuk a művészet szabadságát és az egyes alapjogok érvényesülésének összefüggését, majd azokat a jogi, de valójában „ideológiai kényszereket", amelyek az újradefiniálás igényét előhívják.

A művészet, a szólás, és a művészi önkifejezés szabadságának korlátai

„A demokráciákban hosszú időn át megoldottnak vélték a kérdést azzal, hogy a kultúrát és a művészetet, miután kijelentették róluk, hogy szabadok, a szabad konkurenciára bízták..." – írja Kraus a már idézett művében.[47] Mi korlátozhatja mégis a művészet szabadságát? A 19. század második felétől Európa-szerte zajló kétgenerációs, úgynevezett „erkölcsi perek" közül az első generációs perek (pl. az 1857-es Bovaryné-per vagy az 1921-es *Körtánc*-per) tanulsága, hogy a művészet

46 Belting, 2006. 224.
47 Kraus, 1993. 47.

jogi fogalma erkölcsi karaktert kapott („a szép erkölcsi hatalma").[48] Ezeket a pereket saját korukban is nevetségeseknek tartották, ami azt igazolta, hogy a jog céljára a művészet fogalma a jogon kívülről sem kölcsönözhető.

A művészet szabadságát korlátozó ítéletek újabb generációját jelentették azok a döntések, amelyek a személyiségi jogok védelme érdekében korlátozták az alkotók, elsősorban regényírók művészeti szabadságát. Thomas Mannak *A Buddenbrook ház* című regénye miatti perbeli védekezése azon alapult, hogy a különbség a botrányirodalom és az igazi, védelemre méltó irodalom között az, hogy az utóbbiban a valós alakokat az író eltávolítja az eredeti kontextusától, és olyan cselekmények, helyzetek részesévé teszi, amelyekhez az élő alaknak nincs sok köze.[49] Vagyis a művészi alkotás nem értékelhető egyszerű véleménynyilvánításként, tehát nem ütközhet a szólás- és véleménynyilvánítási szabadság általános korlátaiba.

A jogi szakirodalomban vitatott kérdés, hogy a művészet szabadsága önálló alapjogi védelmet kapjon-e az alkotmányokban? Ezzel szorosan összefügg ugyanis a művészet jogi fogalmának meghatározása. A német alkotmányban külön szakasz rendelkezik a művészet szabadságáról, az alkotmánybírósági döntések a művészet értéksemlegessége mellett voksolnak, és kimondják, hogy a művészet nem definiálható, mert bármiféle kanonizált definíció elkerülhetetlenül a hitleri idők „elfajzott" művészetének problémájához vezetne.[50] Ez a történelmi tapasztalatok tükrében érthető is, hiszen míg az 1919-es weimari alkotmány kimondta a cenzúra eltörlését és a művészet szabadságát, 1926 decemberében olyan törvényt hoztak az „Az ifjúságnak a pornográf- és szennyirodalom elleni védelméről", amelyben nem határozták meg, mit kell pornográfián és szennyirodalmon érteni, így azt fel lehetett használni egyfajta politikai cenzúra céljaira.[51]

48 Pruzsinszki, 2016. 37. A *Körtánc*-perben a berlini büntetőbíróság szeméremsértés miatt kötelezte a színházat, hogy vegye le műsorról Artur Schnitzler darabját, mert a függöny legördülése közben játszott zene ritmusa a „közösülés ütemére" emlékeztet. A pernek az lett a központi kérdése: lehet-e olyan „trágár" vagy „sikamlós" az irodalmi ábrázolás, amely a művészetet erkölcstelenné teszi? Wolfgang Heine, a védő – nem akarván „beleragadni" az erkölcstelenség-fogalom elemzésébe – teljes komolysággal a formáljogi szillogizmust vette alapul, miszerint: 1. Minden műalkotás erkölcsös. 2. A *Körtánc* műalkotás. 3. Tehát a *Körtánc* erkölcsös. A vádlottakat (színház vezetői, rendező, színészek) végül felmentették, de Alfred Kerr, a költő és kritikus kétértelmű színjátéknak nevezte a pert, amely – ellentétben a pellengérre vont darabbal – „egyaránt vétek a jó ízlés és az erkölcs ellen."

49 Sólyom Péter: A művészet szabadsága és az esztétikai ítéletek. *Iustum Aequum Salutare,* III. 2007/2. 95–109.

50 Pruzsinszki, 2016. 54.

51 Pruzsinszki, 2016. 23–24.

Más vélemények szerint a művészet fogalmi meghatározásának csapdáját ki lehet úgy is kerülni, ha nem kap önálló alapjogi védelmet a művészet szabadsága, hanem a véleményszabadság keretében garantálnák védelmét, mert ahol külön szakasz védelmezi a művészet szabadságát, a műalkotás fogalmának meghatározási kényszere miatt mindig ki lesz téve az esztétizálás kísértésének,[52] hiszen a művészet jogi fogalma óhatatlanul egy uralkodó esztétikai elvárást szentesít.[53]

Egyes szerzők szerint viszont az ismételt meghatározás elengedhetetlen, amennyiben a jog eszközrendszerével kívánjuk szabályozni a művészettel kapcsolatos egyes tevékenységeket, intézményeket, támogatási lehetőségeket stb. Ezek nélkül ugyanis nem érvényesülhet a jogalkotással elérni kívánt cél.[54] Koltay András szerint a művészetek a fokozottan védett „politikai szólás"-ok körébe tartoznak, hiszen a művészet jellegénél fogva jórészt a közélet aktuális kérdéseivel foglalkozik.[55] Ez felveti azt a kérdést is, hogy a művészetek számára biztosított szabadság tartalmaz-e valamiféle többletet a szólásszabadság általános esetéhez képest. Halmai Gábor értelmezésében igen, a művészeti alkotások, valamint az általuk kifejezett vélemény korlátai tágabban határozandók meg.[56] Koltay szerint azonban a strasbourgi bírósági gyakorlat a felé mutat, hogy a művészi kifejezések, annak eszközei nem lehetnek mentesek a szólásszabadság általános korlátai alól.[57]

Két érvet sorakoztat fel e mellett a szakirodalom, egyrészt: a szólásszabadság kiemelt, fokozottabban védett kategóriává emeléséhez a művészet fogalmát kellene definiálni, ami jogilag lehetetlen feladat, másrészt gyakorlatilag bármely, egyébként jogsértő kifejezés művészetté nyilvánítható lenne (pl. önkényuralmi jelképek használata, gyűlöletbeszéd).[58] Az amerikai jogfelfogás erről egészen más: a demokratikus alapoknak a logikája szerint nem a szabad véleménynyilvánítás áll a demokrácia középpontjában, hanem a demokráciát tekinti a szólásszabadság vagy az egyéni autonómia (és egyenlőség) tiszteletben

52 Sólyom, 2007. 109.
53 Sólyom, 2007. 97.
54 Kiss Zoltán Károly – Kiss Dóra Bernadett: *A vizuális művészetek és a jog. 1. A képzőművészet szabályozása*. Budapest: Médiatudományi Intézet, 2019. 11.
55 Koltay András: *A szólásszabadság alapvonalai – magyar, angol, amerikai és európai összehasonlításban*. Budapest: Századvég, 2009. 187.
56 Halmai Gábor: *A véleményszabadság határai*. Budapest: Atlantisz, 1994. 262–263.
57 Koltay, 2009. 188.
58 Koltay, 2009. 567.

tartásából fakadó eredménynek,[59] vagyis ők nem adják fel az egyéni szabadság legkisebb szeletét sem.[60]

A strasbourgi Emberi Jogok Európai Bírósága gyakorlatából leszűrhető, hogy a gyűlölködés korlátozását általánosan igazoló legnyomósabb érv az emberi méltóság védelme, a szólás- és véleménynyilvánítás szabadsága és a művészi önkifejezés szabadsága összehasonlításában pedig a jogi szempontú elhatárolási alap: a művészeti kifejezések véleménynek tekinthetők-e, vagy pusztán a sérelem okozását, és nem a racionális vitában való részvételt célozzák.[61]

A magyar alkotmányi szabályozásban három mérföldkövet érdemes megvizsgálni. Az első az 1949-es alkotmány, mely nem szólt a művészet szabadságáról, csak hathatósan támogatta a „nép életét, harcait, a valóságot ábrázoló, a nép győzelmét hirdető művészetet."[62] Az 1972-es alkotmányreform[63] nyomán bekerült az alkotmány szövegébe a művészet szabadsága azzal, hogy az állam továbbra is „a haladást szolgáló művészetet" segítette, jelentsen ez bármit is – tehetjük hozzá – a tiltott-tűrt-támogatott művészeti ideológia keserű következményeinek ismeretében. A rendszerváltást követően a 2012-ig hatályban volt alkotmány 70/G.§-a „tiszteletben tartja" és „támogatja" szavakat használta a tudományos és a művészeti élet szabadságával összefüggésben, és kimondta azt is, hogy a tudományos igazságok kérdésében dönteni, kutatások tudományos értékét megállapítani kizárólag a tudomány művelői jogosultak.

A művészet szabadsága az alapjogok rendszerében, az Alkotmánybíróság határozataiból kitűnően, nem önálló alapjogként jelent meg, hanem a véleménynyilvánítás szabadságából mint kommunikációs jogok anyajogából eredeztette a testület.[64] Bár a korlátozás körülményeiről az alkotmány nem rendelkezett, a véleményszabadság korlátaiban az alkotmánybírósági döntések következetesen osztoztak.[65] Vitára az az alkotmánybírósági határozat adott okot, amelyben a nemzeti jelképek és az önkényuralmi jelképek ábrázolása esetén az Alkotmánybíróság nem vonatkoztatta a véleménynyilvánítás szabadságának korlátozhatóságát

59 Lásd erről bővebben: Baker, Edwin C.: Gyűlöletbeszéd. (Fordította: Kiss Dávid.) *Fundamentum,* 2008/2. 5–18.
60 Koltay, 2009. 571.
61 Koltay, 2009. 567.
62 1949. évi XX. törvény a Magyar Népköztársaság Alkotmánya 53.§.
63 1972. évi I. törvény az 1949. évi XX. törvény módosításáról és a Magyar Népköztársaság Alkotmányának egységes szövegéről 60.§.
64 30/1992. (V.26.) AB határozat III./2.1. pont.
65 Sólyom, 2007. 97.; 13/2000. (V. 12.) AB határozat; 1224/1996. (VI. 25.) AB határozat.

a művészeti célból történő tájékoztatás esetköreire,[66] amely arra engedett következtetni, hogy a külön szakaszban nevesített művészet szabadsága azt jelenti, hogy ha a véleményt művészi formában fejezik ki, az többletvédelemben részesül a közönséges kifejezésmódhoz képest, mert a művészetek szabadságának privilegizált helyzetét a társadalom minél szélesebb körű tájékoztatási igénye és a közművelődés számára elengedhetetlen információk biztosítása követeli meg.[67] Egy határozat pedig kimondta azt is, hogy a művészi kifejezés védelme egy tekintet alá esik a tudományos nézetek és vélemények szabadságával.[68]

Az intézményhez kötött művészeti szabadság mint paradoxon

Egy érdekes változás volt megfigyelhető közjogi szinten az Alaptörvény hatálybalépését[69] követően, amikor egy civil szervezetből Magyar Művészeti Akadémia néven köztestület jött létre, melynek az Alaptörvényben szerepeltetése a testület alkotmányos rangra emelését jelentette, és ezt a közjogi státuszt egy alkotmánybírósági határozat is megerősítette.[70] Magyarország Alaptörvénye a művészeti alkotás szabadságát biztosítja, és védi az MTA és az MMA tudományos és művészeti szabadságát.[71] Ez utóbbi azt jelenti, hogy a művészeti szabadságot egy intézményhez köti, és egy szűkebb értelmet kap az általános védelem, hiszen nevesítetten a művészeti alkotás szabadságát biztosítja.

Az Alaptörvény e rendelkezésének indokolása szerint a magyar állam – objektív intézményvédelmi kötelezettségét teljesítve – egy összetett, több elemből álló intézményrendszert is fenntart a művészetek támogatása céljából. A törvényi preambulum szerint „a kulturális értékek védelme és gyarapítása, a művészeti és történeti hagyományok megőrzése, a magas színvonalú művészi alkotómunka közösségi feltételeinek megerősítése, az alkotómunka szabadságának védelme, a magyar művészeti élet kimagasló teljesítményt nyújtó képviselőinek személyes megbecsülése céljából", alaptörvényi rangra emelve, köztestületi formában létrehozta a Magyar Művészeti Akadémiát, a művészi és irodalmi alkotások

66 14/2000. (V.12.) AB határozat.
67 Kiss – Kiss, 2019. 31.
68 13/2000. (V. 12.) AB határozat.
69 Az Alaptörvény 2012. január 1. napján lépett hatályba.
70 18/2014. (V.30.) AB határozat.
71 Alaptörvény X. cikk (1) és (3) bekezdés. A (3) bekezdést az Alaptörvény negyedi módosításának 6. cikke állapította meg 2013. április 1. hatállyal.

támogatása érdekében a Nemzeti Kulturális Alapot, a filmalkotások támogatása céljából működteti a Magyar Nemzeti Filmalapot és a Magyar Média Mecenatúra programot, fenntart vagy elismer művészeti képzéssel foglalkozó felsőoktatási intézményeket, óvja a múltban megszületett műalkotásokat és kulturális értékeket, valamint külön rendelkezik az előadóművészek jogi státusáról.[72]

Az MMA támogatásával végzett jogirodalmi tevékenység hatására született tanulmányokban innentől kezdve megjelent két tendencia: az egyik a korábbi álláspontokkal szakító, a művészet fogalmi meghatározására tett ismételt kísérlet, a másik az intézményhez kötött művészeti szabadság magyarázata. E kommentárokban megjelent a művészet szabadságának szubjektív, alanyi oldala, ahol a szabadság terjedelme tehát igazodik a véleményszabadság terjedelméhez,[73] másrészt a művészi szabadság objektív, „alanytalan" oldala az állami semlegesség elvével,[74] ugyanakkor az állami döntéshozatal felvállalásával művészeti ügyekben az MMA intézményén keresztül.

Cseporán Zoltán[75] azt állítja, hogy a művészet szabadságának alanyi hatálya alá a művészeti tevékenységet folytató személyeknek a köre tekinthető, akik teljes művészi szabadságukból – a művészeti műhelyjelleg érvényesülése érdekében – átruháznak bizonyos funkciókat olyan egységekre vagy testületekre, amelyek ebből a forrásból eredeztetik saját autonómiájukat. Az ily módon létrejövő intézményeket – tegyük hozzá – nevezetesen az MMA-t, tehát saját jogon nem a művészeti élet szabadsága, hanem az őket alkotó egyének művészi szabadságából származó „művészeti önigazgatáshoz való jog" illeti meg.[76]

Cseporán egy másik cikkében[77] az előadásom első részében már felállított művészet-művész-műalkotás-befogadó négyszögét vizsgálva arra a következtetésre jut, hogy a véleményszabadság és a művészet közti különbség esetén nem az a lényeges, hogy honnantól művészi a forma, hanem hogy ezt a határvonalat ki húzza meg. Állítása szerint a művész szempontjából zsinórmértékül a befogadó

72 Koltay András: A művészet szabadsága, a nem létező alapjog. In: *Az alkotás szabadsága és a szerzői jog metszéspontjai*. Budapest: Magyar Művészeti Akadémia, 2016. 7. http://real.mtak.hu/145179/1/AmuveszetszabadsagaMMA.pdf

73 Koltay, 2016. 17.

74 Koltay, 2016. 13.

75 Cseporán Zoltán: A művészet szabadságának jogosultjai és a joggyakorlás alternatívái. *Scriptura,* 2015/I. 65–78.

76 Cseporán, 2015. 75.

77 Cseporán Zsolt: A művészet szabadsága – Az előadó-művészet alapjogi megközelítésben. *Studia iuvenum iurisperitorum,* 2014/7. 175–196.

véleménye kell számítson a művészi érték kérdésében, a befogadók pedig három csoportra oszthatók: egyén, társadalom, szakma.

Az egyén mint befogadó veszélyét abban látja, hogy egyetlen ember véleménye egy művészi alkotásról nem lehet az egész társadalom számára legitimáló hatású, mert akkor nem demokratikus jogállamról, hanem diktatúráról beszélnénk, a társadalom kapcsán is „felmerül néhány probléma", más a helyzet azonban a szakmával, akiknek hozzáértői státusza – analógiával élve – az Alaptörvény X. cikkének (2) bekezdéséből[78] ered: művészeti kérdésekben az állam nem jogosult dönteni, művészeti eredmény értékelésére kizárólag a művészet művelői jogosultak. Ebben az értelemben a 'művészeti élet szereplői' megfogalmazás a szakmával megegyező alanyi kört fed le, amely kör „birtokában van egyfajta társadalmi legitimitásnak, amely a művészettel kapcsolatos véleményét szakmainak minősíti".

Ezt igazolják a Magyar Művészeti Akadémiáról szóló törvényben foglaltak is: „A rendes tagok a magyar művészi életben kimagasló szellemi vagy alkotói teljesítményt felmutató művészek. A kimagasló szellemi vagy alkotói teljesítménynek minősül az adott művészeti ágban való széles körű társadalmi ismeretség, illetve elismertség, így különösen a művész vagy a mű igazolhatóan széles körű nyilvánosság előtt való megjelenése vagy valamely állam vagy nemzetközi szervezet, valamely kulturális, művészeti intézmény vagy civil szervezet által alapított, művészek számára vagy művészek számára is adományozható elismerésben való részesülés."[79]

Vagyis a hozzáértő értékmércéjében mutatkozik meg, az alkotás megfelel-e a szakma elvárásainak az adott művészeti ág kapcsán. A szerző érzi ennél az új aspektusnál fellépő problémát, és felteszi a kérdést: „...mi lehet az a plusz, amitől a szakma művészinek ismeri el az alkotást?"[80] Megoldása pedig erre, vagyis hogy ki jogosult ezt a kánont megszabni, a befogadó, azon belül is a szakma lesz, akinek feladata annak eldöntése, hogy mi számít művészinek, és mi nem – azaz: hogy esetenként, külön-külön, melyik kifejezési mód felel meg a művészi forma kritériumának. Ebből pedig a művészet (alkotmány)jogi értelemben vett fogalmának a szükségszerű meghatározására von le következtetést, definíciója a következő: „a művészet valamilyen tény vagy vélemény művészi megformálása."[81] Hmm. Tehát „...a definiálás azért elengedhetetlen, mert anélkül,

78 „Tudományos igazság kérdésében az állam nem jogosult dönteni, tudományos kutatások értékelésére kizárólag a tudomány művelői jogosultak."

79 2011. évi CIX. törvény a Magyar Művészeti Akadémiáról 7. § (1) bekezdés a. és b. pontok

80 Cseporán, 2014. 183.

81 Cseporán, 2014. 185.

hogy a jog eszközrendszerével ne szabályoznánk a művészettel kapcsolatos egyes tevékenységeket, intézményeket, támogatási lehetőségeket, nem érvényesülhet a jogalkotással elérni kívánt cél.[82]

Nos, elég messze jutottunk még attól a német alkotmányos gyakorlattól is, mely szerint a művészet fogalmának meghatározása a külön alkotmányos szakaszban való szabályozás miatt elkerülhetetlen, ám azt a lehető legnyitottabban kell értelmezni.

Összegzésképpen arra juthatunk, hogy a művészet fogalmát meghatározni, szűkíteni jogi szempontból sem lehet, hacsak nem valamiféle konkrét cél érdekében tesszük. A fenti törekvések jegyében állíthatjuk, hogy a jogi szűkítés az intézményi beágyazottságot szolgálja. „A művészet társadalmi értelemben vett kritikai potenciálja csakis az intézmények vonatkozásában értelmezhető."[83] Vagyis nem azzal van probléma, hogy az intézményrendszer (ahogyan a jog fogalmaz: a művészet szabadságának objektív oldala) szerepet kap, hanem azzal, hogy az intézmények mennyiben tudják garantálni a művészet kritikai potenciálját.

Láttuk, hogy az előítélet és a bűnbakképzés intézményesült formái, a szólás- és véleménynyilvánítás szabadságának, a művészi önkifejezés szabadságának intézményi korlátozásai milyen áldozatokat követeltek a történelem során, így figyelmet érdemelnek Belting szavai: „...a kényszerű dicsőítés kívánt meg valamilyen alkalmat vagy címet, vagyis egy erre szánt képet. A kultusz, amely a legkevésbé sem kizárólag a képekre irányult, szükségképpen hozta magával azok létezését. Az ilyen képek megjelenésükkel és témájukkal is mutatták, hogy megbízóik nevében szerepelnek, s az ő tekintélyük védelmét élvezik."[84]

Arendt pedig egyenesen arra figyelmeztet, hogy: „A történelmileg nézve legbékeszeretőbb, legkevésbé erőszakos korszak közvetlenül az erőszak eszközeinek legnagyobb és legszörnyűbb fejlődését eredményezte. S ez csak látszólag paradoxon. Amivel nem számoltak, az az erőszak és a hatalom specifikus kombinációja volt, amely csak az állami-közszférában jöhetett létre, mert csak itt cselekszenek együtt, itt teremtenek hatalmat az emberek."[85] Veszélyes tehát így összekapcsolni a kultúra - művészet - intézményrendszer kombinációját, ehhez apológiákat keresni, mert apologeták márpedig mindig vannak. A többi megválaszolását a közönségre hagyom.

82 Kiss – Kiss, 2019. 11.
83 Weiss, 2014. 109–110.
84 Belting: *A hiteles kép. Képviták mint hitviták*. (Fordította: Hidas Zoltán.) Budapest: Atlantisz, 2009. 31.
85 Arendt, 2002. 97.

A TÁRSADALOM ELFAJZÁSAI

Gábor György[1]

ELFAJZOTT VILÁG, ELFAJZOTT TEST

A zsidó és az elzsidósodott világ fiziognómiája a középkor vizualitásában

Egészen a 10–11. századig a képi és plasztikus ábrázolásokon nem jelentek meg esztétikailag (αἴσθησις – aiszthészisz),[2] vagyis az észlelés, az érzékelés értelmében fiziognómiai jegyeik alapján könnyen beazonosíthatóként ábrázolt zsidók: eddig az időszakig kizárólag a kép bibliai kontextusa és tematikája nyomán, az ábrázolt bibliai történet szereplőiként váltak felismerhetőkké.

Jóllehet a korai századok teológiai argumentumokra alapozó antijudaista keresztény textusaiban a zsidók az üdvtörténet negatív alakjaiként jelennek meg, az Istennel kötött szövetség hűtlen árulóiként, akik Ézsau és Jákob történetének tipológiai értelmezése szerint mint az idősebb nép „szolgálni fog a fiatalabbnak"

1 Gábor György vallásfilozófus, egyetemi tanár, Országos Rabbiképző – Zsidó Egyetem, Művelődés- és kultúratörténeti Tanszék.

2 Az αἰσθάνομαι, αἴσθησις szavak értelmezéséhez lásd: Liddell, Henry Georg – Scott, Robert: *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Oxford University Press, 1968. 42. Az észlelés, az érzékelés fogalma a keresztény gondolkodásban – a zsidó felfogástól eltérő módon, elvégre a zsidó hagyomány rejtőzködő Istene (Él Misztatér) erre nem ad módot – teológiai értelemben, a hit bizonyossága felől tekintve, s alapvetően a megtestesülés (szarkószisz, incarnatio) tényéből fakadóan meghatározó szerephez jut. Az apostolok előtt megjelenő Jézus a kételkedés és a hitetlenség mindent felülíró próbatételeként a látás és a tapintás érzékszervére hivatkozva fordul a tanítványokhoz: „ἴδετε τὰς χεῖράς μου καὶ τοὺς πόδας μου ὅτι ἐγώ εἰμι αὐτός· ψηλαφήσατέ με καὶ ἴδετε", azaz „lássátok meg a kezeimet és lábaimat, hogy én magam vagyok: tapogassatok meg és lássatok... (Lukács 24,39) És hasonlóképpen az érzéki bizonyosságra szolgáltatja a legeklatánsabb példázatot Tamás története, akinek hitetlenségét a látás és a tapintás oszlatja el: „τὸν δάκτυλόν σου ὧδε καὶ ἴδε τὰς χεῖράς μου, [1] καὶ φέρε τὴν χεῖρά σου καὶ βάλε εἰς τὴν πλευράν μου, καὶ μὴ γίνου ἄπιστος ἀλλὰ πιστός.", azaz „nyújtsd ide az ujjadat és nézd a kezemet! Nyújtsd ki a kezed és tedd az oldalamba. És ne légy hitetlen, hanem hívő!" (János 20,27). S ugyancsak a János-evangéliumban értesülünk arról, miszerint Keresztelő János annak alapján tett tanúságot (ἐμαρτύρησεν), hogy „láttam (τεθέαμαι) a Lelket, amint galamb alakjában leszállt rá a mennyből, s rajta is maradt." (János 1,32).

(1Mózes 25,23), azaz a kereszténységnek,[3] „törvényszegők, embergyilkosok és Isten ellenségei"[4] – harsogja róluk a korai keresztény irodalom, akiktől minden rossz ered,[5] ám a képi ábrázolás többnyire még pozitív attribútumokkal látta el őket: tekercsekkel, szakállal, a görög filozófusok köpenyébe burkolózva stb.,[6] amelyek az ősiség és a bölcsesség jeleinek számítottak, s a zsidóságot a keresztény igazság élő és szenvedő tanúivá tették.[7]

3 Pál apostol a *Rómaiaknak írott levelé*ben (9,12) idézi Mózes első könyvét (1Mózes 25,23). Árulkodó, hogy az újszövetségi „szolgál" görög szava (duleuszei ige, a dulosz = szolga, rabszolga főnévből) a megalázó rabszolgamunkára utal, szemben a héber szöveggel, a „verav jaavod cair"-ral, amelynek jelentése sokkal familiárisabb, miként jóval enyhébb az „ergadzomai" görög ige is. A bibliai szöveg tipológiai értelmezése már a Barnabás-levélben megtalálható [Barnabás levele, XIII,1. In: Vanyó László (szerk.): *Apostoli atyák.* (Fordította Vanyó László.) Budapest: Szent István Társulat, 1980. 237.]; ugyanezt az értelmezést alkalmazza Tertullianus [Tertullianus: *Adversus judaeos* I,6. Migne Patrologia Latina (a továbbiakban MPL) 2. 598.]; s ugyanezt Szent Ágoston is: *Enarrationes in Psalmos*, XLVI,6. MPL 36. 527–528.

4 Aranyszájú Szent János: *Beszédek a zsidók ellen*. II. 2. (Fordította Vattamány Gyula.) Budapest: Wesley János Lelkészképző Főiskola, 2005. 76.

5 Anchel, Robert: Pastoureaux, lépreux et juifs. In: *Les Juifs de France*, Paris: J. B. Janin, 1946. 79–92.

6 Erről a megkülönböztető viseletről, a palliumról ismeri föl a zsidó Trifón Jusztinoszban a keresztény filozófust. Lásd Jusztinosz: Párbeszéd a zsidó Trifónnal. In: *A II. századi görög apologéták*. (Fordította Ladocsi Gáspár.) Budapest: Szent István Társulat, 1984. 133.

7 Chartres Királyi Portáljának (Portail Royal) 12. századi, a Héber Biblia egyes személyeit megjelenítő szobrai továbbra sem hordoznak semmiféle speciális, megkülönböztető zsidó vonásokat: Ábrahám, Mózes és Áron, a próféták vagy Dávid és Salamon valóságos antik tekintélyekként jelennek meg, bölcs arcéllel, szakállal, tekercsekkel, kéziratokkal, épp úgy, ahogy a pogány bölcsek (Püthagorasz, Arisztotelész, Cicero stb.) láthatók a trivium és a quadrivium ábrázolásakor. Igaz, mindez Chartres-ban történik, „a XII. század egyik legjelentősebb művelődési központjában", ahol a „régiek" nem legyőzendő, túlhaladott vagy megsemmisítendő ellenfeleknek minősülnek (Pierre de Blois szavait idézve: „a tudatlanság sötétjéből csak akkor juthatunk el a tudomány világosságához, ha egyre elevenebb szeretettel olvassuk újra a Régiek munkáit"), hanem ahol a „modernek" – Bernard de Chartres híres mondásának megfelelően – olyanok „akár az óriások vállára felkapaszkodott törpék. Többet és messzebbre látunk, mint ők: nem mintha látásunk élesebb, vagy termetünk nagyobb lenne, mint az övék, hanem azért, mert ők a levegőben hordanak bennünket, felemelnek az ő gigászi magasságukba..." Le Goff, Jacques: *Az értelmiség a középkorban*. (Fordította Klaniczay Gábor.) Budapest: Magvető, 1979. 17., 20.

1. kép: Mózes bemutatja a törvényt. Moutier-Grandval Bible, 800-850 k.

A 11. századtól kezdődően azonban elengedhetetlenné válik, hogy a keresztény hit aktív ellenségeit a felismerhetőség céljából – minthogy ördögi magatartásuk részét képezi a megtévesztés, a félrevezetés, a színlelés és a lépre csalás – vizualizálhatóvá, vagyis láthatóvá, érzékelhetővé és felismerhetővé tegyék a zsidókat, nem pusztán külsőségeikben, kinézetükben és viseleteikben, hanem legalább annyira erkölcseikben, megvetett szokásaikban és történelmi bűneikben. Megszületnek hát a fiziognómiai sztereotípiák: a nagy, kampós orr, a bozontos, fekete szőrzet, a rikító színű ruhák vagy a csúcsíves fejfedő (pileum cornutum)[8] stb., az elfajzott test és az ördögi bűn konstruált látványai, amelyek a bestialitást, a brutalitást, a sátánhoz, e világ urához való rendeltségüket – „a sátán (διάβολος) az atyátok, és az atyátok kedvére igyekeztek tenni, aki kezdettől fogva gyilkos" (János 8,44) – képesítik meg mindenki számára érzékelhető módon, aggasztó fizikai közelségüket ezzel is még fenyegetőbbé és undort keltőbbé téve.

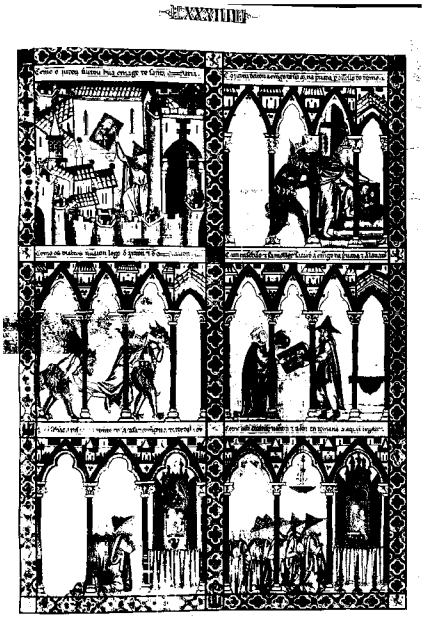
8 Sokat elárul Marinus van Reymerswaele *Máté elhívása* (1530 k.) című festményének jelenete: a zsidó Léviből kereszténnyé megtérő Máté, mintegy átváltozásának jeleként, már levette a fejéről és a kezében tartja jellegzetes zsidó fejfedőjét.

2. kép: Ismeretlen festő oltárképe (részlet), Szent Bertalan plébániatemplom, Oberbergkirchen, 1500-as évek.

3. kép: Hieronymus Bosch: Keresztvitel, 1515–1516.

A zsidó és a sátán alakja fölcserélhetővé válik: küllemük, jellemük, szándékaik és céljaik megegyeznek. A 13. század végén keletkezett, s – legalábbis részben – X. Alfonz kasztíliai királynak tulajdonított illuminált kéziratsorozat, a *Cantigas de Santa Maria* 34. darabja egy zsidót mutat be, aki az első jelenetben Konstantinápoly egy elegáns helyére kihelyezett Szűz Mária-portrét lop el, amit aztán a második jelenetben a sátán biztatására megbecstelenít: latrinába hajítja azt, s ráürít. A harmadik jelenet azonban egyértelművé teszi: a zsidó küllemet öltött, minden aljasságra és szentségtelenségre kész tolvaj voltaképpen maga a sátán.[9]

9 Lásd Hatton, Vikki – Mackay, Angus: Anti-Semitism in the Cantigas de Santa. *Bulletin of Hispanic Studies,* LX (1983). 189–199.; Patton, Pamela A.: Constructing the Inimical Jew in the Cantigas de Santa Maria: Theophilus's Magician in Text and Image. In: uő: *Anti-Judaism and Antisemitism in Medieval and Early Modern Visual Culture*. Leiden: Brill, 2008. 233–256.



4. kép: A Szűzanya képének megszentségtelenítése, Las Cantigas de Santa Maria, Cantiga 34, El Códice Rico, 1280 k.

5. kép: Theophilus-legenda, Lambeth Apocalypse, 1260 k.

A sátánnal azonossá váló, más esetben, így például a középkori Teofil-legendában a sátánnal szövetségre lépő,[10] avagy a megint máskor egyenest zsidóként megtestesülő „judaizált" sátán az „egydimenziós", a kollektivitásában és egyediségében totálisan homogénné vált zsidóság időtlenségét, állandóságát, változásra képtelen karakterét fejezi ki, s azt a testi-biológiai fizimiskát, amely az erkölcstelenséget és jellemtelenséget teszi láthatóvá. Másrészt a zsidó és a sátán „egylényegűsége" a megátalkodott és megregulázhatatlan örök üdvtörténeti ellenségre hívja fel a keresztény világ figyelmet, részben praktikus okokból, vagyis, hogy felismerhetővé váljék a köztük élő, ám rejtőzködésre, a legkülönfélébb megtévesztő maszkok öltésére mindig képes gonosz, részben erkölcsi kötelességből, hogy Krisztus népe számára megvetendővé tegyék az Antikrisztus ügyét az idők

10 Rutebeuf: Teofil csodája. (Fordította: Bányai Geyza.) In: Szenczi Miklós (szerk.): *Akárki. Misztériumjátékok, mirákulumok, moralitások*. Budapest: Európa, 1984. 116 skk.

végezetéig képviselő és megvalósítani szándékozó zsidóságot. A zsidók a róluk ítélkező kereszténység szemében tehát történeti és üdvtörténeti értelemben a „harag edényeivé" váltak és „megértek a pusztulásra", hogy átadják helyüket az „irgalom edényeinek", amelyeken az Isten „dicsőségének gazdagságát akarja megmutatni" (Róm 9,22–23). Ugyanakkor a zsidók bűnösségének önmagukon túlmutató tartalma és az idők végezetéig való fennmaradásuk jelentősége egyértelmű és nélkülözhetetlen bizonyíték a keresztény világ számára, hogy „milyen megaláztatásban részesülnek mindazok, akik gőgös uralmuk alatt megölték az Urat."[11]

Mindezzel párhuzamosan a judaizmus a keresztény teológiai diskurzusban olyan politikai fogalommá válik, amely a politeia két összetevője, a földi – e világi, vagyis testi – és vele szemben a transzcendencia felé orientálódó, azaz lelki alkotórészek közül a testit, a „betű és törvény szerintit" („a betű öl, a lélek pedig éltet" – 2Kor 3,6), az anyagit, a materiálisat, az érzékit testesíti meg a spirituális, lelki és érzékelhetetlen keresztény felsőbbrendűséggel ellentétben.

Amikor Pál apostol a *Rómaiaknak írott levelé*ben (Róm 2,28–29) megkülönböztette a „látszatra" (phaneró Ioudaiosz, manifesto Judaeus), azaz „testileg" (en szarki, in carne) zsidót a „bensőleg" (krüptó Ioudaiosz, abscondito Judaeus), azaz „szellemileg" (en pneumati, in spiritu) zsidótól, megalapozta a megjelenésében, azaz küllemében és a rejtetten, azaz bensőleg elkülönülő zsidó fogalmának dualitását. Ennek nyomán a középkor már egyenesen arról beszélt, hogy az igazi zsidó (verus Judaeus) nem látszólag az, „vagyis a neve, a nemzete és a törvény betartása alapján..., s az igazi körülmetélés nem az, ami a testen, testi szemmel látható, hanem az igazi zsidó az, aki belsőleg van körülmetélve, a szív körülmetélése által." Mert a „testi körülmetélés a hit jele volt (signaculum fidei), a szív körülmetélése pedig maga a hit (ipsam fidem). Vannak tehát zsidók a test körülmetélésében és zsidók a szív körülmetélésében."[12] Mindez végső soron a keresztény episztemológia azon állításán alapul, amely a dolgok, személyek, szövegek tényleges mibenlétét a puszta testiségen, a szem nyújtotta korlátozott testi-anyagi megtapasztalásán, vagyis a látszaton túli spirituális, azaz valóságos látványában tekintette

11 Szent Ágoston: *Contra Faustum manichaeum*, XII, 12. In: MPL 42. 261. Lásd ehhez: Fredriksen, Paula: *Augustine and the Jews. A Christian Defense of Jews and Judaism.* New Haven – London: Yale University Press, 2010; Dahan, Gilbert: L'exégèse de l'histoire de Caïn et Abel du XIIe au XIVe siècle en occident. *Recherches de théologie ancienne et médiévale*, 49 (1982). 21–89.; uő: L'exégèse de l'histoire de Caïn et Abel du XIIe au XIVe siècle en occident. Textes. *Recherches de théologie ancienne et médiévale*, 50 (1983). 5–68.

12 Bordeaux-i Herveus: Commentaria in Epistola divi Pauli II. In: MPL 181. 628.

megragadhatónak, minthogy a testi érzékszervek félrevezetik a lelket, s a zsidóság ennek megfelelően a testet a szellemivel, az e világit a túlvilágival szemben részesíti előnyben. Következésképp, miután elkülönül egymástól a küllemileg, vagyis „látszatra zsidónak lenni" és a belsőleg, vagyis „valóságosan zsidónak lenni" létállapot, a kettősséget mind a zsidókra irányuló megfigyelésben, mind valóságos helyzetük és veszélyességük leírásában alkalmazni és érvényesíteni szükséges.

Ennélfogva a zsidóság mint politikai alakzat a keresztény hermeneutika részévé válik,[13] az isteni szuverenitással szembeni erővé, amely a látható világ sátáni fejedelmeihez kötődik. A politikai teológia alapfogalma születik meg, amely a „valódi" vagy „szociológiai" judaizmus mellett az „ontológiai", „episztemológiai" vagy „esztétikai" judaizmus fogalmát hozza létre, ahová – immáron származástól vagy vallási hovatartozástól függetlenül – mindenki beletartozik, aki a betűtől, a testtől, a törvénytől, a világ dolgaitól függ, vagy csak ahhoz kötődik: az elfajzott, elzsidósodott világ testet öltött és negatív erkölcsi jelentéssel felruházott alakjaiként, immár függetlenül a valós vallási hovatartozástól, attól, hogy valójában zsidók-e vagy nem zsidók, a transzcendenciára, az örök értékekre irányuló keresztény politikai gondolkodás örök idegenjeivé és opponenseivé válnak. Carl Schmittel szólva a zsidók „a történelem minden új korszakában" „démoni rejtelmességtől megszállt változó maszkokat" viselnek, amelyek mögött „a lényegi és változatlan zsidó ellenségesség" rejlik.[14] Amikor a zsidók a Megváltó keresztre feszítése előtt azt kiáltották, hogy „nincs királyunk, csak császárunk" (János 19,15), „Isten szuverenitását elutasítva" „e világ sátáni fejedelmeihez való hűségüknek"[15] adtak hangot.

13 A „hermeneutikai zsidó" kifejezést használja Cohen, Jeremy: *Living Letters of the Law, Ideas of the Jew in Medieval Christianity.* Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 1999. 5. „Ezért abból a feltevésből indulok ki, hogy a hermeneutikai zsidó eredete, jelleme és szerepe egy olyan teológiai programból ered, amely sokkal többet foglal magába, mint magukat a zsidókat..."

14 Schmitt, Carl: Die deutsche Rechtswissenschaft im Kampf gegen den jüdischen Geist. In: *Das Judentum in der Rechtswissenschaft*, I. Berlin: Deutscher Rechts-Verlag, 1936. 33.

15 Schmitt, Carl: *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*. Köln: Greven Verlag, 1950. 33.

6. kép: A zsidók az Antikrisztust királyukká koronázzák, Bible moralisée, 1221–1229 k

7. kép: Az ördög kezében tartja a zsidót, zsidó konzol, Wetzlar, Dóm, 1300 k.

A XI. századot követően az erősödő és új tartalmakkal telítődő keresztény antijudaizmus jellegzetes vizuális jeleivel ellátva bukkannak fel az immár érzékileg is felismerhető zsidó alakok, s velük az új vizuális szókincs, elsősorban olyan régiókban, ahol alig-alig, vagy egyáltalán nem létezett zsidóság, s az ábrázolásokat olyanok készítették, akiknek az érdeklődése kizárólag teológiai alapokon nyugodott.

Az ábrázolások során elsőrendű szempont volt annak érzékeltetése, hogy a zsidók az anyagi-materiális világhoz kötődnek, s pusztán testi-érzéki megismerési képességgel rendelkeznek. Épp ez a húshoz és anyaghoz láncolt gondolkodásuk, vagyis a konkrét, érzékelhető jelek iránti igényük tette őket alkalmatlanná és vakká a puszta látszatokon túli, legvalóságosabb szellemi- és hitigazságok felismerésére. Pál apostolnak akár a „hitben járunk és nem szemlélésben" (2Kor 5,7), akár a „zsidók jeleket (σημεῖα) kívánnak, a görögök bölcsességet (σοφίαν) követelnek, mi azonban a keresztre feszített Krisztust hirdetjük" (1Kor 1,22–23), akár a „csak ne a láthatóra, hanem a láthatatlanra fordítsuk figyelmünket" (2Kor 4,18), vagy akár a későbbiekben Szent Ágostonnak a „szív szemével látni" (oculis cordis

intuemur)[16] minden episztemológiai kényszert nélkülöző teológiai megfontolásokon alapuló kijelentése – megkülönböztetve a „test szemével" (oculis carnis) való látástól – az érzékszervi észlelés leértékelésével és a zsidó látásmód becsmérlésével vált azonossá.

Ennek a jellegzetesen zsidós szellemi-transzcendens vakságnak a vissza-visszatérő ábrázolása,[17] amikor a győzedelmes Egyházat a fiatalabb és szépséges bibliai Ráhellel képesítik meg, a vereségre ítélt Zsinagógát pedig az idősebb, csúnyácska és rosszul látó Lea alakjával: a koronás, büszke leányként mutatkozó Ecclesia, kezében hatalmának attribútumával, és a rossz küllemű, elhanyagolt, ápolatlan öregasszony, a Zsinagóga, lefelé csúszó koronájával, összetört jogarral a kezében, s lezárt vagy bekötött szemével, a zsidó vakság jeleként, Pál apostolnak a *Rómaiakhoz írott levele* szellemiségének megfelelően: „Isten mindmáig érteni nem tudó lelket és nem látó szemet, nem halló fület adott nekik." (Róm 11,8) Míg korábban a zsidók vaksága a Szentírás helyes értelmezésére való képtelenségüket jelezte, szembeállítva őket a helyesen látó és a betűk látszata mögé bepillantani, azaz a lényeget észrevenni és felfogni képes kereszténységgel, addig a zsidók vaksága ebben az időszakban már a keresztény hit igaz voltának tanúságaként jelenik meg, minthogy az igaz keresztény mindenfajta látás és érzékelés nélkül is biztos a hitében.

8. kép: Ekklészia és Zsinagóga, Strasbourg, Katedrális, 1215–1225 k.

16 Szent Ágoston: *Sermo* 263,2. In: MPL 38. 1210.

17 Lásd ehhez: Rodríguez Barral, Paulino: Contra caecitatem iudeorum: el tópico de la ceguera de los judíos en la plástica medieval hispánica. *Ilu. Revista de ciencias de las religiones* 12 (2007). 181–209.

9. kép: Ekklészia és Zsinagóga, miniatúra, misekönyv, Szent Péter apátság, Gent, XIII. sz.

10. kép: A Sátán beköti egy zsidó szemét, Breviari d'amor, Béziers-i Matfre Ermengau, XIV. sz.

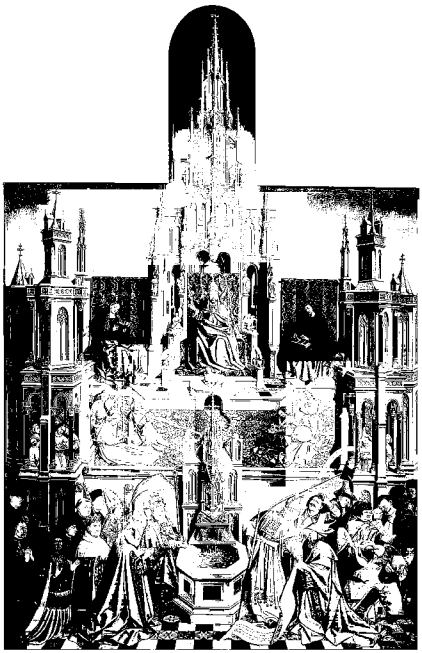
Szent Ágoston nem véletlenül óv a betű szerinti értelmezéstől: „...arra kell vigyáznunk, hogy ne betű szerint fogjuk fel a képletes kifejezéseket... Amikor ugyanis úgy kezelünk egy képletes kifejezést, mintha azt szó szerint kellene értenünk, testi módon gondolkoznunk... Nyomorúságos lelki szolgaság az, ha valaki dolgokként kezeli a jeleket, mint ahogy az is, ha képtelen az értelem szemét a testi teremtmények fölé emelni, hogy ott az örök fényben részesüljön."[18] Massys festményén a pénzváltó elé kiterített pénzérmék, az elzsidósodás félreérthetetlen jeleként, így vonják el a feleség figyelmét az éppen olvasott illuminált könyvről: bal kezével még lapozni készül, de tekintete már a pénzérmék súlyát rögzítő mérlegre szegeződik.

11. kép: Quentin Massys: A pénzváltó és felesége, 1514.

Épp a fenti testi és szellemi vakságuk miatt képtelenek a zsidók a Biblia helyes olvasatára, a leírt szavak mögötti összefüggések felismerésére, így a Héber Biblián belüli számtalan, már a kereszténységre előremutató

18 Szent Ágoston: *A keresztény tanításról.* III.5. (Fordította Városi István fordításának felhasználásával Böröczki Tamás.) Budapest: Kairosz, 2012. 161.

tipológiai utalás appercipiálására. Számukra az isteni kinyilatkoztatás meghatározhatatlan és definiálhatatlan szöveg, üres, értelem nélküli betűk és szavak halmaza. Jan van Eyck *A Kegyelem kútja, avagy az Egyház és a Zsinagóga disputája* című festményén zsidóságnak és kereszténységnek az elkülönülését egyfelől a puszta érzékelésnél leragadó, a lényeg után vaksin kutakodó zsidóság, másfelől a testi látás korlátain túlemelkedő, a lényeget a hite által meglátni képes kereszténység képével jeleníti meg: a pápa, a bíborosok, a papok, a teológusok, a keresztény uralkodók a kegyelem szökőkútjára szegezik érdeklődő, nyílt és derűs tekintetüket, s a kút vízében lebegő eucharisztikus ostyák a tekintetük előtt a diadalmas egyházat idézik meg. A kút másik oldalán a bekötött szemű, vakon tétova mozdulatot tevő zsidó főpap látható, körülötte hevesen és dühödten gesztikuláló, hadonászó, az értelmet sehol nem lelő zsidók csoportosulnak (az Egyház oldalán a nyugalom, a Zsinagóga oldalán a káosz), szemük eltakarva, fülük befogva, lábuk előtt értelmetlen, halandzsa-héber szöveget[19] tartalmazó, szétesett tóratekercs hever.

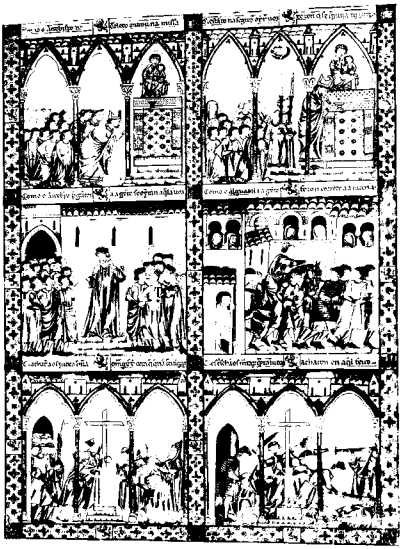


12. kép: Jan van Eyck: A kegyelem kútja, vagy az Egyház és Zsinagóga disputája, 1440–1445.

A 11. századtól beinduló anyagias-materiális világ, a városi élet, a kereskedelem, a forgalom, a hitel- és pénzgazdálkodás, az áru- és pénzpiac, a kamatszedés, a szerződések, az ingatlan-, a kamat- és adóügyek, a gazdasági központok létrejötte, a városi intézmények és velük együtt a polgári rétegek kialakulása, továbbá a zsidóság nagyobb számban való jelenléte, a természeti katasztrófák, az éhínségek, a fekete pestis megjelenése, s az 1095-ben II. Orbán által meghirdetett keresztes hadjáratok, a Szentföld és Jeruzsálem visszafoglalását és felszabadítását

19 Roth, Norman: „Realistic Portrayals of Jews" címszó az „Art, Jewish" tartalmi egységen belül. In: *Medieval Jewish Civilization* (ed. Norman Roth). New York – London: Routledge, 2003. 56.

13. kép: Trentói Simon rituális meggyilkolása, Hartmann Schedel Világkrónikája, 1493.



14. kép: A zsidók Jézus képmását készülnek keresztre feszíteni, de az érsek felszólítására a keresztények megölik a zsidókat, Las Cantigas de Santa Maria, Cantiga, Cantiga 12, El Códice Rico, 1280 k.

kísérő gyilkos pogromok, valamint a zsidósággal szemben megfogalmazott vádak, a rituális gyilkosságoktól (William of Norwich 1144-es esetétől kezdve) a szentséggyalázáson (ostyagyalázáson), azaz Krisztus ismétlődő rituális újragyilkolásán át a kútmérgezésekig a tömeges kiűzések gyakorlatát eredményezte, s annak a kényszerét, hogy a világban megbúvó és a tiszta keresztény szellemiséget a maga romlott anyagiságában megbecsteleníteni és megmételyezni törekvő zsidókat és a nem zsidó, ám a fentiek értelmében materializálódó, érzékivé váló, tehát életmódjában judaizálódó világot felismerhetővé tegyék. Azt a világot, amelynek lényegét Adam Smith ekként fogalmazta meg: „mindenki cseréből él, illetőleg bizonyos mértékben kereskedő lesz, és maga a társadalom tulajdonképpen kereskedőtársadalommá válik."[20]

Amikor a 12. század második felében Petrus Cantor annak ad hangot, hogy az uzsorások „valójában rosszabbak a zsidóknál, mert a zsidó a törvény előírása szerint (5Mózes 23,20) a testvérének[21] nem ad kölcsönt kamatra, csak az idegennek, ám ezek az Úr parancsolata ellenére kamatra adnak kölcsönt felebarátnak és idegennek

20 Smith, Adam: *Vizsgálódás a nemzetek jólétének természetéről és okairól.* I. köt. (Fordította Éber Ernő.) Budapest: Napvilág, 2011. 35.

21 Az eredeti héber szöveg az אח szót használja.

egyaránt",[22] akkor szavaiból kitűnik: egy elzsidósodó, judaizálódó társadalom fenyegető valóságáról készül hírt adni. A test és lélek analógiájának megfelelően a politeia is testi-fizikai és eszmei-szellemi dualitásból tevődik össze.[23] Ám minél jobban elszakad a földi politika az eszményi-transzcendens elvektől, s minél inkább a testi-fizikai-érzéki jelleg válik dominánssá, annál inkább tekintendő egy társadalom judaizálódott, elzsidósodott közegnek. A judaizmus tehát politikai alakzatként is megjelenik és politikai teológiai fogalomként egyértelmű jelentés hordozójává válik, minden vonatkozásában kifejezésre juttatva a zsidó szellem alapvető tulajdonságait, amelyek szembenállnak az örökkévalóság felé orientálódó kereszténység világi szándékával és rendeltetésével.

15. kép: Master of Vallbona de les Monges (Guillem Seguer?): Corpus Christi oltárképe, 1341-1348 k. (részlet)

A szellemiségében eljudaizálódó világ genezise – ahogy ezt Carl Schmittnél láthattuk – az a pillanat volt, amikor a zsidók, véglegesen lemondva az égi királyról, kinyilvánították, hogy „nincs királyunk, csak császárunk!" (János 19,15), majd ezt követően, mintegy egyértelművé téve „Isten szuverenitásával szembeni könyörtelen ellenségeskedésüket", Krisztus gyilkosaivá váltak, ezzel a világ transzcendens rendeltetését látványosan elutasítva, s a földi, evilági politikát véglegesen odavetve a „törvényes szabályszerűségnek".[24] Pedig „ha a törvényben keresitek az

22 Cantor, Petrus: Verbum abbreviatum, L, in: MPL 205. 158.

23 A politika kettős testének analógiáját Kantorowicz műve kínálja, ahol a király halandó és természetes, valamint halhatatlan és transzcendens politikai testéről van szó, mint amely szimbolikusan is kifejezi a középkori keresztény politikai teológiai gondolkodásmód immanens és transzcendens irányultságát, s a kettő közötti folyamatos feszültséget. Lásd: Kantorowicz, Ernst H.: *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1970.

24 Schmitt, Carl: *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*, i.m. uo.

igazzá válást, elszakadtok Krisztustól és elvesztettétek kegyelmét. Mi a hit által a Lélek közreműködésével várjuk a megigazulásból fakadó reményt." (Gal 5,4–5)

Az elzsidósodás kiütközik a pénzügyi, gazdasági és kereskedelmi tevékenységekben éppen úgy, ahogy a kormányzás, az adminisztráció és minden más társadalmi gyakorlat működésében és működtetésében, minden interakcióban és kommunikációs helyzetben – amint az a már említett Theophilus-legenda egyik képi megjelenítésén is láthatóvá válik, ahol zsidó közvetíti és bonyolítja le a sikeres üzletet az ördög és Theophilus főesperes között[25] – még akkor is, ha mindezt nem zsidók, hanem elzsidósodott keresztények hajtják végre. Shakespeare *A velencei kalmár* című színművének alapkérdése, amit Portia tesz fel, s ami a szereplők viselkedésének fölcserélhetőségére, azaz a keresztény világ elzsidósodására utal, a darab egészén végighúzódó súlyos dilemma: „Ki itt a kalmár és ki a zsidó?"[26] Mintha bekövetkezett volna a világi törvényeket és szokásokat behálózó judaizálódás, amitől Szent Jeromos egy 404 körül Szent Ágostonnak írott levelében óva intette az egyházat és az egész keresztény világot: „Ha pedig ránktelepszik a kényszer, hogy a zsidókat törvényeikkel együtt fogadjuk be, megtarthatják majd Krisztus egyházában, amit a sátán zsinagógáiban műveltek. Ami a szívemen, az a számon: nem ők lesznek keresztények, hanem minket tesznek zsidókká."[27]

Vagyis a keresztény politikai teológiai gondolkodás különös, de messze nem szokatlan projekciót hajt végre, önmagát önmaga ellentéteként konstruálva meg. A saját bűnfelfogása alapján is elítélendő keresztény társadalom önnön vétkeinek felelősét a teológiai értelemben amúgy is elkárhozott, az üdvtörténet útjáról letért és isteni örökségét a kereszténységnek továbbadni kénytelen zsidóságban találja meg. A zsidó válik generálójává a vétkektől, eltévelyedésektől és gaztettektől terhes „elfajzott világnak", s a saját bűneit a zsidókra kivetítő keresztény világ önnön lelkiismeretét megnyugtatandó naponta feszíti meg mindezért a summum malum legfőbb forrásának számító ördög népét. Azt a zsidóságot, amely valamennyi álnokságával Krisztus és az Antikrisztus végidőkig tartó harcának állandó történeti szereplőjévé válik, vagyis minden földi-társadalmi rossznak, gonoszságnak és bűncselekménynek az örök képviselőjévé, megtestesítőjévé és hordozójává, s ami egyúttal indokolhatóvá tesz minden idioszinkráziát: transzcendens-üdvtörténeti

25 Root, Jerry: *The Theophilus Legend in Medieval Text and Image*. Cambridge: D. S. Brewer, 2017.

26 Shakespeare, William: A velencei kalmár, IV. felvonás, 1. szín. (Fordította Vas István.) In: *Shakespeare összes művei, VI. Színművek*. Budapest: Európa, 1961. 77.

27 Szent Jeromos: CXII. levél Augustinushoz. (Fordította: Takács László.) In: uő: *Levelek*, II. Budapest: Szenzár, 2005. 154.

tekintetben legitimálja, földi értelemben pedig szükségszerűvé és elkerülhetetlenné teszi a zsidóságot sújtó balsorsot. Horkheimer és Adorno megállapítása, amely 1944-ben jelent meg először, erős történelmi kötöttsége ellenére is kortalannak tetszik: „ez a társadalom, melyben immár nem pusztán üzlet a politika, hanem az üzlet maga a politika – ez a társadalom fölháborodik a zsidó maradi kalmárgesztusain, és materialistának bélyegzi, handlénak, akinek meg kell hajolnia azok lánglelke előtt, akik az üzletet abszolútummá emelték."[28]

A tetszés szerinti fölcserélhetőség és a közönséges „lezsidózás" jellegzetes példái a keresztény képi ábrázolás ama törekvései, amelyek számos helyen a Krisztus megszégyenítő megostorozására és kegyetlen kereszthalálára parancsot adó Pilátust – minden történeti forrás, így Philón, Josephus Flavius, Tacitus ellenére, akik inkább arrogáns zsidóellenes helytartót láttatnak benne,[29] vagy akár az evangéliumok közléseivel szemben – markáns és félreismerhetetlen zsidó vonásokkal felruházva, zsidónak kívánják láttatni a Krisztus meggyilkolásáért felelős bűnöst.[30] Az ábrázolások során hol színekkel érzékeltetik Pilátus zsidóságát, avagy „zsidóbérencségét" – a *Fitzwarin Psalter* ábrázolásán a helytartó és az őt körülvevő zsidók sötét bőrszíne mint a bűnösség markáns kifejeződése, éles kontrasztot képez Jézus fehér, már-már világító bőrével, azaz bűntelen tisztaságának egyértelmű jelével –, hol Pilátus testén rendre láthatóvá teszik a sárkány vagy a kígyó képét öltött sátánt, aki valójában a zsidókat reprezentálja, s az ő nevükben adja a gonosz tanácsot a zsidók bábjának, Pilátusnak, ahogy ez mások mellett a hildesheimi székesegyház Bernward-kapujának tábláján figyelhető meg.[31]

28 Horkheimer, Max – Adorno, Theodor W.: *A felvilágosodás dialektikája*. (Fordította Bayer József, Geréby György, Glavina Zsuzsa, Vörös T. Károly korábbi fordításai alapján: Mesterházi Miklós.) Budapest: Atlantisz, 2020. 214.

29 Grüll Tibor: *Pontius Pilatus. Egy karrier története*. Budapest: Szent Pál Akadémia, 2002. 8.

30 Hourihane, Colum: *Pontius Pilate, Anti-Semitism, and the Passion in Medieval Art*. Princeton – Oxford: Princeton University Press, 2009. 143–170.

31 A Jézus-perben felbukkanó és hazug tanácsokat adó sárkány (csúszómászó) már a keresztény apokrif irodalomban is megjelenik, így a Péter-aktákban (8) és a Tamás-aktákban (32), minden bizonnyal a János 8,43–44 nyomán. Lásd „Péter Rómában", 8; „Tamás apostol cselekedetei", 32. In: *Az apostolok csodálatos cselekedetei*. (Fordította: Adamik Tamás, Bolyki János, Kapitánffy István, Pesthy Mónika, Szepessy Tibor és Tóth Klára.) Budapest: Telosz, 1996. 50., 142.

16. kép: Hildesheimi Szent Mária-katedrális, Bernward-kapu.

A politika judaizálódása ugyanarra a szellemiségre vezethető vissza, amely Pálnál az érzékelhető-anyagi világ versus transzcendens-szellemi világ dichotómiájából fakad, a σάρξ (szarksz – testi) és a πνεῦμα (pneuma – lelki) szembeállításából.[32] A korai kereszténység a földi politikáról testi értelemben gondolkodott, s a politikai gyakorlatot a zsidó materializmussal, az érzéki anyagisággal hozta összefüggésbe: a megtévesztő és pillanatnyi érzékiségre építő politikai gonosz judaizálta a társadalmat. A politikai közélet egésze elzsidósodott, s a testi zsidóság személyre szabottsága (res privata) és mulandósága felváltotta a keresztény örökkévalóság közös ügyét (res publica): a „hermeneutikai zsidó" tényleges zsidó híján immár jelen van a társadalom működésének minden szegmensében.[33] Olyannyira, hogy akár még a legfőbb keresztény uralkodó, maga a pápa is megjeleníthető volt zsidóként, de legalábbis a judaizmusnak kitett és kiszolgáltatott szuverénként. Éppen úgy, ahogy azt egy 1450-ben készített gúnyrajz jelenítette meg a „Sicut Judaeis non" kezdetű pápai bullán, amelyet 1349-ben VI. Kelemen pápa küldött Frankfurt városába. A pápai védlevélen, amely amúgy a zsidók elleni előítéletek elutasításáról rendelkezik, továbbá oltalmat és védelmet biztosít számukra, elutasítja az erőszakos megkeresztelések gyakorlatát, védi a zsidók vagyonát és tiltja az ünnepeik megülésének

32 „A testi ember bizony testiekre vágyik, a lelki ember ellenben lelkiekre törekszik. De a test kívánsága a halálba vezet, a lélek vágyódása ellenben élet és béke. A test vágya ellene mond Istennek, nem veti alá magát Isten törvényének, sőt nem is képes rá." (Róm 8,5–7) Lásd ehhez: Scornaienchi, Lorenzo: *Sarx und Soma bei Paulus. Der Mensch zwischen Destruktivität und Konstruktivität*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008.

33 A náci kultúrpolitika hasonlóképpen ismerte fel az egész társadalomra és magára a németségre mérhetetlen veszélyt jelentő liberális zsidó mételyt. Árulkodó, hogy az *Entartete Kunst* című kiállítás 112 kiállító művésze közül még a náci faji törvények szerint is mindössze hat volt zsidó. S jellemző, hogy a legtöbb munkájával jelen lévő Emil Nolde, aki kimerítően reprezentálta a zsidó művészet romlottságát és veszélyét a német népre, sem faji, sem vallási szempontból nem volt zsidó: a nürnbergi faji törvények értelmében is németnek minősült, s korábban Goebbels és a náci vezetés teljes bizalmát élvezte.

megzavarását, valamint a zsidó temetők meggyalázását,[34] a rajz a szolgálatkész pápát jeleníti meg, amint engedelmesen cipel egy nyakában ülő, csúcsos fejfedőt viselő szakállas zsidót.

Az igazi keresztény minden érzékelés, látás nélkül, puszta hitére támaszkodva jut el az igazság felismeréséig, vagyis a hitnek egyáltalán nincs szüksége képekre, amelyek úgy tesznek, mintha az igazságot jelenítenék meg, valójában – a platóni ismeretelmélet nyomdokain – eltávolítanak az igazságtól, s azt a megtévesztő látszatot keltik, mintha a képek lennének az imádat végső tárgyai. A látás érzetének viszonya az igazsághoz leértékelődik, minthogy a látvány az intelligibilis világ puszta árnyképének minősül. Ennek megfelelően – s a mózesi kiábrázolás tilalmát szem előtt tartva – tiltja ki a templomokból a képeket az Elvirai zsinat XXXVI. kánonja,[35] s ugyanezért mond határozott nemet Euszebiosz Nagy Konstantin lányának, aki egy Krisztust ábrázoló képet kért az egyházatyától.[36]

Ugyanakkor a teológiai gondolkodásnak választ kellett találnia a keresztény ismeretelmélet feszültségére, hogy tudniillik Jézus testet öltött, érzékelhetővé vált, s Isten egyszülött Fia, az Istennel egylényegű megváltó nem puszta platóni formaként, hanem látható csodák előidézőjeként, emberi-érzékelhető módján, a maga megtestesülésében vált jelenvalóvá, azaz a keresztények a testté lett igét imádták. Pál boldogan, már-már dicsekedve jelenti be, hogy miután Krisztus sokaknak megjelent, „megjelent nekem is" (1Kor 15,3–8), s hirdeti, hogy „Isten dicsőségének ismerete Krisztus arcán" (2Kor 4,6) felragyogott, azaz láthatóvá vált.

A döntő ismeretelméleti és képteológiai fordulat Ióannész Damaszkénosz munkásságához kötődik, aki kimondja, hogy a kép hasonmás (képmás, homoióma), példázat (paradeigma), lenyomat, másolat (ektüpóma), de nem hasonló teljes egészében az eredetijéhez (prototüpon), vagyis nem szubsztanciája annak, hanem reprezentációja. Ennélfogva a kép nem az imádat (latreia) tárgya,

34 Grayzel, Solomon: *The Church and the Jews in the XIIIth Century. A Study of Their Relations During the Years 1198–1254. Based on the Papal Lettres and the Conciliar Decrees of the Period.* New York: Hermon Press, 1966. 92–94.; Simonsohn, Shlomo: *The Apostolic See and the Jews. Documents: 492–1404.* Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1988. 49.

35 Az elvirai zsinat kánonja, XXXVI. (Fordította: Erdő Péter.) In: *Az ókeresztény kor egyházfegyelme.* Budapest: Szent István Társulat, 1983. 254.

36 Euszebiosz: Ad Constantiam Augustam. In: *Eusebii Pamphili Opera omnia*, II. *Migne, Patrologia Graeca* 20. 1545–1550.

csupán a tisztelet jele (proszkünészisz),[37] minthogy „a képek csupán emlékeztetőül (ὑπόμνησιν – hüpomnészin) szolgálnak", hiszen „ami az írástudóknak a könyv, az az írástudatlanoknak a kép".[38] A 12. században Suger-nek, Saint-Denis apátjának esztétikai és építészeti elképzelései hasonló elvekre épültek: „A tompa elme az anyagi dolgokon keresztül jut el az igazsághoz",[39] kiváltva ezzel többeknek, így Clairvaux-i Bernátnak a judaizálás súlyos vádját, aki a templomok díszítését a zsidó bálványimádással, a „zsidók ősi rituáléjának képviseletével" (repraesentant antiquum ritum Judaeorum)[40] hozta összefüggésbe.

17. kép: LXVIII. zsoltár, Chludov Zsoltár, miniatúra, 850 k.

Sokat elárul a képekről szóló viták teológiai mélységéről és intenzitásáról, hogy a képtisztelők az ikonoklaszta (képromboló) álláspont mögött jellegzetes zsidó magatartást igyekeztek tetten érni. A 9. századi ún. *Hludov-Psalterium* miniatúráján a nagy orrú, göndör, fekete hajú zsidó katonának, aki dárdájával ecetes szivacsot nyújt fel Jézusnak (János 19,29), feltűnő a paralelitása azzal az ugyancsak sötét, göndör hajú, bozontos alakkal, aki egy hasonló dárdára tűzött szivaccsal készül lemeszelni Jézus arcképét. Az analógia képi ábrázolásának üzenete, vagyis a deicídium, azaz az istengyilkosság vádja félreérthetetlen: amint a zsidók Krisztus gyilkosai, hasonlóképp

37 Damaszkuszi Szent János: *Logoi apologétikoi prosz túsz diaballontasz tasz hagiasz eikonasz*, III,16. In: *Migne, Patrologia Graeca* 94. 1337. Magyarul részletek: Redl Károly (szerk.): *Az égi és a földi szépről. Források a későantik és a középkori esztétika történetéhez.* (Fordította: Kárpáty Csilla.) Budapest: Gondolat, 1988. 195.

38 Uo. I, 17. 1248. Magyarul: uo. 191. Lásd ehhez Brown, Peter: Images as a Substitute for Writing. In: Chrysos, Evangelos K. – Wood, Ian (eds.): *East and West: Modes of Communication.* Leiden: Brill, 1999. 15–34.

39 „Mens hebes ad verum per materialia surgit." Suger: De rebus in administratione sua gestis, XXVII. In: *Oeuvres complètes de Suger.* Paris: Libraire de la Société de l'Histoire de France, 1867. 189.

40 Clairvaux-i Szent Bernát: Apologia ad Guillelmum, XII, 28. In: MPL 182. 914–915.

a Megváltóval egylényegű ikont lemeszelő zsidó is Krisztus meggyilkolásán fáradozik.

A képi hüpomnészisz, azaz a vizuális emlékeztetés annak a szándéknak a szolgálatába szegődik, amely fontossá teszi a zsidó alakjának egyre sűrűbb felidézését a fizikai látás útján, ahogy a rá való emlékeztetést is. A zsidó képi felismerhetőségének igénye és szükséglete teljesen új vizuális artikulációt eredményez, ahol megjelennek a zsidóságnak tulajdonított legfontosabb attribútumok, így például a kapzsiság jelei: a pénzzel teli zacskók, a fényes tárgyakat gyűjtő hollók és varjak, a felpuffadt béka, egyáltalán a zsidó uzsorás sztereotípiái;[41] az írott törvényekhez ragaszkodás jeleként a törvénytáblákat szorongató alakok; a gonoszság színeitől (vörös, sárga) tarkálló ruhák, a zsidóságnak az ördöggel való legszorosabb kapcsolatára utaló vonások, így az eltorzult, sátáni arckifejezések; a tisztátalan disznóknak adott obszcén csókok, továbbá a farok, a szarv vagy a kígyó jelenléte stb., és a vélt fiziognómiai jellegzetességeket karikatúrákban megörökítő ábrázolások.

18. kép: Marinus van Reymerswaele: A pénzváltó és felesége, 1539.

19. kép: Zsidódisznó (Judensau), Bad Wimpfen, Ritterstiftskirche, XIII. sz.

A középkori keresztények különbséget tettek ugyan a különböző népek között, de nem volt gyakorlat az emberi populáció fiziognómiai vagy arcvonások alapján történő kategorizálása, így a zsidók is vizuálisan megkülönböztethetetlenek voltak a keresztényektől: a zsidók erkölcsi, szellemi és intellektuális tulajdonságait, történelmi és üdvtörténeti bűneit, hiányosságait a különböző antijudaista

41 „az uzsorások fejére sárga sapkát kellene húzni, mert a zsidókkal fújnak egy követ." Bacon, Francis: Az uzsoráról és a kamatról. (Fordította: Julow Viktor.) In: uő: *Esszék, avagy tanácsok az okos és erkölcsös életre*. Budapest: Európa, 1987. 182.

szövegek becsmérelték ugyan, de a testüket, az arcukat, a küllemüket neutrális módon ábrázolták. Ám a 12. századtól kezdve, éppen a veszélyesnek ítélt keveredést elkerülendő,[42] s mintegy párhuzamosan azzal, ahogy a keresztény érdeklődés a természet, a fizikai világ felé fordult, minthogy megfelelő módszer segítségével Isten tervét immár a látható anyagi világból is kiolvashatónak vélték, vagyis az empirikus kutatásoknak komolyan megnőtt az ázsiója, a bencés Hildegard von Bingen, a ferences Roger Bacon vagy a domonkos Albertus Magnus tanulmányokat írt a növényekről, az állatokról és az ásványokról,[43] a zsidók testén és arcán láthatóvá váltak a hibák, a bűnök, s fizikai jegyekben lett érzékelhető a keresztény világgal szembeni, s attól fizikai valójában is elkülönülő Másik, a megfékezhetetlen diabolikus ellenség. A durva, groteszk, állati, kegyetlen és bestiális arcvonások, a hosszú, lefelé görbülő, olykor csőrszerű, de szinte mindig példátlanul túlméretezett orr, a bozontos szakáll, az ijesztően és vadállatiasan sűrű fekete arc- és testszőrzet a fiziognómiai sztereotípia együttes jelrendszere. A bűn és bűnösség konstruált arcai mindenki számára – még azok számára is, akik sosem láttak zsidókat – egyértelmű és félreérthetetlen erkölcsi jelentést hordoztak. A biológiai zsidóság Krisztus keresztre feszítésének, azaz az istengyilkos zsidóságnak és a deicídiumot a rituális gyilkosságokban, valamint az ostyagyalázás során ismételten, újra és újra elkövető zsidóságnak a láthatóvá tett torz, bestiális és állatias megjelenítése, s a gótikus zsidó arc, a csontos, kampós orr és a hegyes szakáll a zsidóság ördögi vagy antikrisztusi identitásának vizualizálása.

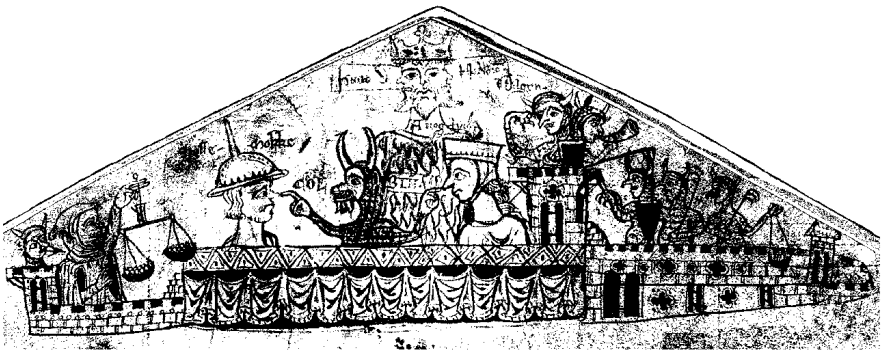
Ennek a torz arcnak groteszk és naturalista ábrázolása a középkorban egyre népszerűbbé váló karikatúraszerű megjelenítés, vizuális jeleként az Istentől való teljes eltávolodásnak és elidegenedésnek. Ezek mentén az üdvtörténeti összecsapás és végső küzdelem ama népe válik láthatóvá, amely az Antikrisztus

42 A IV. lateráni zsinat 68. kánonja rendelkezik arról, hogy miután „egyes tartományokban semmi sem különbözteti meg a zsidókat és kereszténveket, időnként így fordulhat elő, hogy tévedésből a keresztények zsidók vagy szaracénok asszonyaival, a zsidók és a szaracénok pedig keresztény nőkkel létesítenek kapcsolatot. Ezért, hogy a jövőben ilyen tévedésre hivatkozva ne mentegethessék magukat az efféle tiltott közösülések miatt, elrendeljük, hogy a keresztény tartományokban a zsidók és a szaracénok, mindkét nemben, a ruházatuk által legyenek megkülönböztetve a többi néptől." Garcia y Garcia, Antonio (ed.): *Constitutiones Concilii quarti Lateranensis una cum Commentariis glossatorum*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1981. 107. Lásd ehhez: Champagne, Marie-Thérèse – Resnick, Irven M. (eds.): *Jews and Muslims under the Fourt Lateran Council. Papers Commemorating the Octocentenary of the Fourth Lateran Council (1215)*. Turnhout: Brepols, 2019.

43 Meier Reeds, Karen – Kinukawa, Tomomi: Medieval Natural History. In: Lindberg, David C. – Shank, Michael H. (eds.): *The Cambridge History of Science, 2. Medieval Science*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. 569–589.

többszörösen leszerepelt és saját partikularitásába zárkózott népeként vívja e világi dühödt csatáját az örökébe lépett, s univerzálissá lett Krisztus új népével szemben.

Végezetül szükséges felidézni a minden bizonnyal legkorábbi zsidóellenes karikatúrát, amelyet egy 1233-ban kelt, az angol királyi kincstár földadó bevételi jegyzékének felső margójára készített, nagy valószínűséggel talán épp a zsidókkal foglalkozó hivatalnok maga.[44]



20. kép: Zsidók adófizetési kötelezettségét nyilvántartó pergamentekercs (részlet), 1233.

A karikatúra felismerhetőségének és hatásának elengedhetetlen feltétele az egyértelmű identitást kifejező sztereotip zsidó arculat. Az arc, amely triviális fiziognómiai jelrendszerével, a nagy és kampós orral, a sűrű, fekete szemöldökkel, a bestiális, állati vonásokkal, a bűn konstruált tekintetével részben ellenszenvet kelt, részben a biológiai zsidót konstituálja, mintha a bűn és a gonoszság a fizikai testből is közvetlenül kimutatható lenne. A timpanonszerű rajzolatban a várost démoni sereg özönli el. Középen két zsidó profilrajzolata látható, az egyik Mosse Mokke, a másik Avegaye (Abigél), s kettejüket egy Colbif nevű, hatalmas szarvakkal ellátott, hosszú orrú, szakállas ördög fogja közre, mutatóujjait a két zsidó orrára helyezve, mintegy utalva származásukra, egyúttal a nagy orr jelképezte gonoszságra és hitetlenségre. Mosse Mokke, korabeli zsidó pénzkereskedő, akinek

44 London, National Archives. A rajzot először Cecil Roth publikálta, lásd: Roth, Cecil: *Essays and Portraits in Anglo-Jewish History*. Philadelphia: The Jewish Publication Society of America, 1962. 22–25. Ugyanehhez lásd még Bale, Anthony: *The Jew in the Medieval Book. English Antisemitism 1350–1500*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 2–3; Mundill, Robin R.: *The King's Jews. Money, Massacre and Exodus in Medieval England*. London: Continuum, 2010. 70–71.

csúcsíves kalapja ugyancsak egyértelműen jelzi viselőjének zsidóságát, egyébként a korabeli pénzügyi és bírósági dokumentumokban gyakran Mosse cum naso (Mózes az orrával) néven jelenik meg.[45] A város fölé egy Isaac of Norwich nevű, amúgy szintén létezett prominens zsidó pénzember hatalmas, koronás, háromarcú alakja magasodik, fején az akkor uralkodó III. Henrik háromlevelű lóherét formázó koronájával. A több fejjel ábrázolt zsidó felidézi az Antikrisztus hagyományos középkori küllemét,[46] a Szentháromság paródiájaként megjelenített három fejével, a színlelés és megtévesztés jelképével, amely oly sok zsarnoki, korrupt, kapzsi és ostoba kereszténytyt is megtévesztett és romlásba taszított.

A városra, a keresztény hit fellegvárára (fortalitium fidei) rátámadó erők,[47] a zsidók és a démonok elzsidósító szellemének és hatásának eredménye a zsidó gazdaság- és pénzügypolitikának roppant mód kedvező, azt úgyszólván kiszolgáló III. Henrik tevékenysége, aki egyszerre jelenik meg Antikrisztusként és a kor leghatalmasabbnak tartott zsidó uzsorásaként, Isaac of Norwichként. Mindenesetre nem csupán kilátástalan pénzügyi helyzetéről, hanem testi jegyeiben is – legalábbis jelképes értelemben – elzsidósodott Henriket Matthaei Parisiensis szomorkás iróniával idézi a Krónikájában. A súlyos adósságainak rendezése céljából a zsidóktól pénzt követelő Henrik az alábbi vallomást teszi: „Körös-körül megosztott vagyok. Megcsonkított és megrövidített, mi több, félbevágott király

45 Lipton, Sara: *Dark Mirror. The Medieval Origins of Anti-Jewish Iconography*. New York: Henry Holt and Co., 2014. 178 skk.

46 Lásd például: „Ó, mekkora volt a csodálkozásom, / mert három arcot láttam a fején!" Alighieri, Dante: Isteni színjáték, Pokol, 34. ének, 37–38. (Fordította: Nádasdy Ádám.) Budapest: Magvető, 2016. 270. Az Antikrisztus ikonográfiájához: Pettazzoni, Raffaele: The Pagan Origins of the Three-Headed Representation of the Christian Trinity. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 9. (1946). 135–151; Lipton, Sara: *Images of Intolerance. The Representation of Jews and Judaism in the Bible moralisée*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 1999. 122; Muir Wright, Rosemary: *Art and Antichrist in Medieval Europe*. Manchester: Manchester University Press, 1995.

47 Alonso de Espina munkájában *(Fortalitium fidei, contra Iudaeos, Sarracenos, et alios Christianae fidei inimicos)* a kereszténységre leselkedő legnagyobb veszedelmet a fenyegető elzsidósodásban látja. Lásd ehhez: Vidal Doval, Rosa: *Misera Hispania: Jews and Conversos in Alonso de Espina's Fortalitium fidei*. Oxford: The Society for the Study of Medieval Languages and Literature, 2013.; Meyuhas Ginio, Alisa: The Fortress of Faith – At the End of the West: Alonso de Espina and his Fortalitium Fidei. In: Limor, Ora – Stroumsa, Guy G. (eds.): *Contra Iudaeos, Ancient and Medieval Polemics between Christians and Jews*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1996. 215–238. A keresztény hit elleni támadások ábrázolásához: Falk, Brooke: Assults on the Faith: Imagining Jews and Creating Christians in the Late Middle Ages. PhD Diss, New Brunswick, New Jersey: State University of New Jersey, 2017. https://rucore.libraries.rutgers.edu/rutgers-lib/52197/PDF/1/play/

vagyok."[48] Portia kérdése akár itt is elhangozhatott volna: „Ki itt a kalmár és ki a zsidó?"

A kép bal oldalán a zsugori zsidó pénzváltó figurája tűnik fel, jellegzetes attribútumával, pénzérmékkel teli mérleggel, legreálisabb valóságaként és legkifejezőbb jelképeként is egyben ennek a világnak.

Ugyanakkor differenciálja a látványt, hogy Mosse a megszokott démoni megjelenés mellett világos hajú, divatos bubifrizurát visel, s a korabeli keresztény divatot követve borotvált, vagyis Mosse zsidóságát szép és divatos külső próbálja eltakarni. Hasonlóan Avegaye-hez, akinek ördögien hajlott orra, szokatlanul rút arcvonása feltűnő, hosszú szőke hajjal és elegáns ruházattal egészül ki, vagyis egy korabeli divatos keresztény hölgy küllemével. Az ördögi gonoszság és a megtévesztő szépség együttese nem csupán a nőgyűlölő középkor aggodalma a nő csábító erejének kitett férfivilág kiszolgáltatottsága miatt – „csalfa dolog a báj, a szépség múlandó" – hangzik el a *Példabeszédek*ben (Péld 31,30) –, hanem a zsidóvá elcsábított, elzsidósodó, zsidóvá asszimilálódó perfid keresztény világ kritikája is egyben.

Hüvelykujját a középső és mutatóujja közé helyező, vagyis fityiszt mutató csuklyás férfi[49] viszont már az elzsidósodó keresztény világnak, a keresztény fejedelmeknek és főpapságnak mutatja be a megvetés gesztusát: azoknak, akik saját piszkos ügyeikhez a zsidókat (az uzsorásokat) afféle piócákként használják fel, a szegények vérét szívva és a fejedelmi kincstárakat hizlalva.[50]

A zsidók megtérésébe vetett remények egyre hiábavalóbbaknak tűnnek. A toledói rasszista (a spanyol „raza" szóból ered az angol „race", ill. rasszizmus) dokumentummal, a *Sentencia-Estatutó*val (1494) és a 'limpieza de sangre' (vér tisztasága) teóriájával kezdődően Alonso de Espina korábbiakban már idézett *Fortalitium fidei* című munkájáig – amely nem teológiai és exegetikai érveket tartalmazó vitairat, hanem az eretnekek, a zsidók, a muszlimok (szaracénok) és

48 „Seducor undique. Mutilatus rex sum et abbreviates, immo jam dimidiatus." Richards Luard, Henry (ed.): *Matthaei Parisiensis Chronica majora*. London: V. Longman & Co., 1880. 487–488.

49 A „fityisz" mint a megvetés gesztusa már Danténál is olvasható. Alighieri, Dante: *Isteni színjáték*, (Pokol, 25. ének, 1–3), i.m. 206. „E szavaknál a tolvaj fölemelte / mindkét kezét és fityiszt mutatott, / így ordítva: »Fogd, Isten! Ezt neked!«" Alighieri, Dante: La divina commedia (Inferno, Canto XXV, 1–3). In: uő: *Tutte le opere*, Firenze: Sansoni, 1989. 466. (»Al fine delle sue parole il ladro / le mani alzò con amendue le fiche, / gridando: „Togli, Dio, ch' a te le squadro!"«)

50 „Az uzsorások a fejedelmek és a prelátusok meghitt társai... egyben ők a fejedelmek kincstárnokai és piócái, mert mindent, amit csak magukba szívnak, a kincstáraknak adják vissza." (Cantor, Petrus: Verbum Abbreviatum, L. In: i.m. u.o.)

az ördögök ellenében kifejezetten propagandisztikus célokból készült szöveg –, már megjelenik és futótűzszerűen terjed a genealógiai determinizmus gondolata: „a zsidósággal kapcsolatosan marginális származási megfontolások kerülnek a középpontba" – írja David Nirenberg, s mindezt „genealógiai fordulatnak" (genealogical turn) nevezi.[51] Espina tézise szerint ugyanis a genealógiai leszármazás, egyfajta genealógiai determinizmusként hatva, befolyásolja az egyes emberek jellemét. Vagyis a judaizmus örökletes tulajdonság, amelyből nem lehetséges kikeresztelkedni: a conversók esetében a keresztség felvétele ördögi csalás, s valójában része a zsidó háborúnak (bello iudaeorum), amit a zsidók ostobaságaira (iudaeorum fatuitatibus), azaz, hogy képtelenek felismerni Krisztusban a várva várt messiást, és a zsidók kegyetlenségeire (iudaeorum crudelitatibus), azaz az árulásokra, a mérgezésekre, a megszentségtelenítésekre és a rituális gyilkosságokra alapozva a keresztény világ ellen indítottak. A zsidóság nemcsak elutasítja Krisztust mint messiást, hanem örökletes gyűlölettel fordul a kereszténységgel szemben, ami igazolja, hogy a zsidók „szörnyetegek testvérei" (iudei sunt fratres hominum monstruosorum), szamár és disznó a nevelőszülőik (azina et porca sunt noverce eorum), démonok a testvéreik (fratres demonorum), és ők maguk az ördög gyermekei (filii dyaboline).[52] A zsidóktól, Ádám és Lilith nászából eredő,[53] vagyis az emberiség kezdetéig visszanyúló gyűlölet rettenetes veszélyként leselkedik a keresztény rendre, judaizálja, azaz bűnbe, züllésbe és hanyatlásba sodorja az államot és lerombolja a királyságot.

A fent emlegetett karikatúrára visszatérve, annak képi világa komikus ugyan, ám a narratíva rendkívül sötét és megoldhatatlannak tűnő tragikus helyzetről számol be. A város mindennapjaiban, kormányzásában, törvénykezésében, közigazgatásában, gazdasági és pénzügyi életében a felismerhetetlenségig keveredik Krisztus jele (signum Christi) és az ördög jele (signum diaboli), a világosság tábora (castris lucis) és a sötétség tábora (castris tenebrarum).[54] Úgy tűnik, a keresztény politika lelki-szellemi télosza elkerülhetetlenül alárendelődik a testi-fizikai elemnek, a Lélek a betűnek, a szeretet a betűhöz ragaszkodó törvénynek, az égi város

51 Lásd Nirenberg, David: Mass Conversion and Genealogical Mentalities: Jews and Christians in Fifteenth-Century Spain. *Past and Present*, 174/1, February 2002. 40.

52 Idézi Soyer, François: »All one in Christ Jesus?« Spiritual Closeness, Genealogical Determinism and the Conversion of Jews in Alonso de Espina's Fortalitium Fidei. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 17/3 (2016). 23–24. Lásd ehhez: Trachtenberg, Joshua: *Az ördög és a zsidók*. (Fordította: F. Romhányi Beatrix.) Máriabesenyő: Attraktor, 2014.

53 Ginzberg, Louis: *The Legends of the Jews*, I. Philadelphia: The Jewish Publication Society of America, 1909. 65–66.

54 Tertullianus: *De idolatria*, XIX. In: MPL 1. 690.

a földinek, amelynek első alapítója a testvérgyilkos Káin volt, s amely így lett ősképe, „vagy ahogy a görögök mondják: ἀρχετυπος-a"[55] minden további városnak, egyebek mellett az ugyancsak testvérgyilkos Romulus alapította Rómának. Márpedig „a földi város, amely nem áll fenn örökké, mert amint az utolsó ítéletkor utoléri a büntetés, már nem is lesz város... ez a város önmagával meghasonlik civakodva, harcolva, küszködve, és halált hozó, de legalábbis halandó győzelemre törekedve. Mert e város bármely része indít is háborút ugyanezen város egy másik része ellen, a népek legyőzőjévé akar lenni, miközben ő maga is a vétkek foglya..." És a küzdelmes háborúkkal kivívott földi béke nem azonos a mennyei város békéjével, „ahol a győzelem örökkévaló és a legteljesebb békében biztos lesz", ám a másik „nyomorúsághoz és a már meglévő nyomor növekedéséhez vezet."[56]

Vagyis a *De civitate Dei* lapjain Szent Ágoston a földi város in statu nascendi elzsidósodott karakteréből indul ki, vagyis a politikai judaizmus metaforájából. A politikai judaizmus természetesen nem a valódi, ontológiai, vallását megélő és azt gyakorló zsidóságot jelenti, hanem a keresztény teológia politikai fogalmát, amely Isten legvalóságosabb szuverenitásával szembenálló, e világi politikai, törvényalkotói és közigazgatási gyakorlat megnevezése, s amely a földi törvényeket – legalábbis funkcionális értelemben – előrébb valónak tekinti az örök isteni törvényeknél. A transzcendencia felé orientálódott földi-e világi politika nem képes levetni magáról önnön testiségét, az itt és most törvényének szellemét: a betűre fókuszáló „testi-érzéki" gondolkodás elmarad az eszményinek tekintett, s az ember által betölteni vagy megvalósítani képtelen transzcendens ideálistól.

„A test vágya ellene mond Istennek, nem veti alá magát Isten törvényének, sőt nem is képes rá. Ezért aki test szerint él, nem nyerheti el Isten tetszését" – írja Pál apostol (Róm 8,7–8), expressis verbis annak adva hangot, hogy minden „testiség", azaz minden politika immanens módon a politika judaizálódása is egyben.

Az elfajzott világ két összetevőjét egymással szembeállítva ugyan, ám egyiket a másikától elválaszthatatlanul, egymással összefonódva hordozza. A transzcendens remények ebben a világban nem realizálódhatnak, minthogy a civitas terrena egyszerre foglalja magába a civitas Dei és a civitas diaboli univerzumát. Mindebből következően arra a kérdésre, hogy lehetséges-e politikai teológia, Carl Schmitt és Erik Peterson vitájából alkothat képet az érdeklődő.[57]

55 Szent Ágoston: *Isten városáról*, XV, 5. III. (Fordította: Földváry Antal.) Budapest: Kairosz, 2006. 272.

56 Uo. XV, 4. 270–271.

57 Lásd ehhez Geréby György: A »párthus nyíllövés«, Erik Peterson Carl Schmitt politikai teológiájáról. In: uő: *Isten és birodalom. Politikai teológia.* Budapest: Akadémiai, 2009. 126–156.

Ám arra, hogy a civitas Dei földi körülmények között realizálható-e, a nagy utópiákon túl részben a disztópiák rettenete, részben a világtörténelem kegyetlen zsarnokainak realitása adta meg a feleletet.

Pintér Tibor[1]

„...KÉJES ÉS KEGYETLEN EMBEREK SZÓRAKOZTATÁSA...” – A 17–18. SZÁZADI KASZTRÁLT OPERAÉNEKLÉS MINT ELFAJZOTT MŰVÉSZET?

Max Nordau az *Elfajzott művészet*ben meghökkentően keveset, pusztán egyetlen oldalt szentel általános vonatkozásaiban a zenének. (Más kérdés, hogy vaskos pamfletjének egy hosszú fejezete foglalkozik Wagnerrel, ám a célkeresztben nem maga a zene áll, sokkal inkább a wagnerizmus.) Ez az egyetlen oldal egyfelől világosan felvillantja a szerző alapos zenei ismereteit, másrészt egyértelmű zeneesztétikai állásfoglalás.

> „Az operában és a koncertteremben a régi dallam kerekded formáit hidegen hallgatják. A klasszikus mesterek áttetsző témakezelését, az ellenpontozás törvényeinek lelkiismeretes betartását laposnak és unalmasnak tartják. Egy kadenciájában kecses, lecsengésében derűs kóda, egy orgonapont korrekt harmonizálással ásítást vált ki. A taps és a koszorú Wagner *Trisztán és Izoldá*jának, különösen a misztikus *Parsifal*nak, a vallásos tárgyú zene esetében Bruneau *Az álom* című művének vagy César Franck szimfóniáinak van fenntartva. A zenének, ahhoz, hogy tetszést keltsen, vagy vallásos áhítatot kell mímelnie, vagy formájával kell felkavarnia a kedélyt. A zenehallgató önkéntelenül fejleszti elméjében a műben előforduló motívumokat. A mód, ahogyan a zeneszerző a motívumot megvalósítja, ennek megfelelően szükségszerűen teljesen eltér ettől a várt fejlődéstől. Nem szabad kiszámíthatónak lennie. Disszonáns hangköznek kell megjelennie ott, ahol konszonánst vártunk;

1 Pintér Tibor zeneesztéta, habilitált egyetemi docens, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Művészetelméleti és Médiakutatási Intézet, Esztétika Tanszék.

> ha a hallgató azt reméli, hogy egy nyilvánvalóan záró kadenciának számító frázis természetesen lepereg, akkor azt élesen meg kell szakítani az ütem közepén. A hangnemeknek és a hangmagasságnak hirtelen kell változnia. (...) Egyes hangszereknek vagy hangszercsoportoknak egyszerre kell megszólítaniuk a hallgatót anélkül, hogy egymásra figyelnének, míg az olyan idegesen izgatottá nem válik, mint az az ember, aki hiába próbálja megérteni, mit is mondanak egy tucatnyi hang zsivajában. A témának, még ha elsőre határozott körvonalakkal is rendelkezik, egyre bizonytalanabbá kell válnia, egyre inkább fel kell oldódnia valami ködben, amelyben a képzelet tetszőleges formákat lát, mint az éjszakai felhőkben. A hangok áradatának minden érzékelhető határ vagy cél nélkül kell tovább áramlania, végtelen kromatikus triolafutamokban fel-alá hullámozva. Ha néha-néha a magával sodort hallgatót megtéveszti, és az látását megfeszítve próbál szárazföldet megpillantani a távoli part körvonalaiban, hamarosan kiderül, hogy ez csak múló délibáb. A zenének folyamatosan ígérnie kell, de soha nem kell beteljesítenie; úgy kell tűnnie, mintha valami nagy titkot akarna elárulni, és elnémul vagy vége szakad, mielőtt a lüktető szíveknek elmondaná a várva várt szót. A közönség tantaluszi állapotban megy a koncertterembe, és fiatal szerelmesek ideges kimerültségével hagyja el, akik az éjszakai légyotton órákon át egy szorosan bezárt ablakon keresztül próbálták simogatni egymást."[2]

Anélkül, hogy részleteiben elmerülnék Nordau a degenerált és az ezzel szemben szükségképpen egészséges zenéről alkotott nézeteinek taglalásában, érdemes tipizálni a zenével szemben támasztott elvárásait. A „kerekded dallam", az „áttetsző témakezelés", az „ellenpont törvényei", a „kecses, lecsengésében derűs kóda" eszményképe határozottan Eduard Hanslick *A zenei szép* (1854) című korszakos jelentőségű pamfletjének formatanát idézi. Nordau zenei eszményképe eredendően klasszicisztikus, és miként Hanslick Haydn, Mozart, Beethoven, illetve Brahms zenéjében találja meg e klasszikus formaeszményt, s mindennek tagadását Wagnerben és Lisztben, úgy Nordau is ezt az oppozíciót visszhangozza. A „hangozva mozgó forma" kiegyenlített, tiszta rajzolatú zenei világának hanslicki

2 Nordau, Max: Degeneration. Fordító megjelölése nélkül. William Heinemann: London, 1913. 12–13.

esztétikája köszön vissza Nordau zeneesztétikai elvárásaiban. S ami ezen túl megmutatkozik, az a formátlan, parttalan, kiszámíthatatlan, céltalan, kromatikusan felajzó, és minden kielégülést nélkülöző zene – a zene, melyet egyszerűen az új német vagy weimari iskola és annak leszármazottjainak zenéjeként szoktunk emlegetni, vagy másképp, miként Nordau is megnevezi könyve első fejezetének címében, a *fin de siècle* zenéje.

Az *Entartung* 1893-as megjelenése világosan mutatja azt a zenei világot érintő felajzottságot, amellyel szemben a szerző fellép. Keresve sem lehetne jobb példát találni Richard Strauss *Salomé*jánál, mely az opera műfajában szinte beteljesíti Nordau legrosszabb álmait. Mikor Strauss megmutatta a *Salome* partitúráját apjának, Franz Straussnak, a zenekari kürtösnek, az így kiáltott föl: „Te Jóisten! Milyen ideges zene ez! Mintha az ember nadrágjában hangyák szaladgálnának!"[3] Hermann Bahr, Strauss közeli barátja az opera kapcsán az „ideges modernizmusról" ír: „mikor a romantika az emberről beszél, akkor az a szenvedélyeket és a vágyakat jelenti; amikor pedig a modernizmus beszél az emberről, akkor az az idegeket jelenti."[4] Arthur Seidl Strauss fiatalkori barátja a modernizmust egyenesen *Nervenkultur*nak, idegkultúrának hívja.[5]

Ady Endre 1907-ben a *Budapesti Napló* olvasóinak számol be a *Salome* párizsi bemutatójáról. Többek közt így ír: „Finom, érzékeny idegrendszerű ember ernyedten, dühösen szedi rendbe a lelkét, amikor az utolsó ütem elhangzott. Vagy legalábbis megpróbálja rendbeszedni, mert valóságos rövidzárlatszerű katasztrófák történtek. (...) Egy kicsit hisztériásnak kell lenni annak, aki dispozícióval akar beülni a színházba a *Salome* elé. Szerencsétlenség vagy szerencse, hogy egy kicsit hisztériás minden mai ember."[6]

Szerb Antal *A világirodalom története*ben a századfordulót neuraszténiásnak nevezi: „A századvég embere fáradt és beteg. A beteges iránt való óriási érdeklődés részben szintén tetszelgés, részben azonban a kor legjellegzetesebb tünetei közé tartozik. (...) [A] világfájdalom helyébe most a neuraszténia lép."[7] Mindezek nyomán itt csak utalni tudok Charcot, Bleurer és Freud hisztéria-kutatására, vagy Jentschnek és Freudnak a kísértetiesről *(unheimlich)* alkotott gondolataira.

3 Strauss, Richard: *Betrachtungen und Erinnerungen*. Schuh, Willi (Hrsg.) Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag, 2014. 152.

4 Gilliam, Bryan: *Rounding Wagner's Mountain. Richard Strauss and Modern German Opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. 65.

5 Gilliam, 2014. uo.

6 Ady Endre: Strauss Saloméja Párizsban. *Budapesti Napló*, 1907. május 22.

7 Szerb Antal: *A világirodalom története*, Budapest: Magvető, 1989. 669.

S hogy egy nemrégiben megjelent könyvből idézzek, a *Salomé*ról és a néhány évvel későbbi *Élektrá*ról ezt olvassuk: „[Strauss] szédítő zenekara – mely hol buja és csábító, néhol pedig különös módon vigasztaló – talán eltereli figyelmünket a szándékos obszcenitástól, de a szexuális patológia állandóan jelen van a figyelmes hallgató számára. Több mint egy évszázad múltán e két *Nervenoper* idegessége mit sem tompult. (...) [A *Salome* mint] komoly »zenedráma« (a terminust a műre maga Strauss használta) feltárja az incesztus, a szexuális megszállottság, a csonkítás [egészen pontosan a lefejezés – P. T.] és a nekrofília témáit."[8]

Mindezen példákat bevezetés gyanánt azért vetettem fel, hogy némi fényt vessek a kor zenei világára, melyben az *Entartung* fogalma megszületett. Ismerve a fogalom későbbi hírhedt továbbélését és újradefiniálását a nácizmusban, felvethető a kérdés, hogy az elfajzottság, a degeneráció mennyiben értelmezhető történelmileg kötött fogalomnak, vagy folyamatosan átalakul, és egy olyan tág szemantikájú negatív minőség megjelölésére szolgál, mely okkal vagy ok nélkül alkalmassá válik arra, hogy a legkülönbözőbb művészeti, társadalmi, ideológiai elfogultságoktól kezdve a legbornírtabb doktrinerségeken át a kirekesztő kultúrdiktatúráig zászlajára tűzze szinte mindenki, aki bármilyen formában fel kíván lépni egy-egy művészeti gyakorlattal szemben. Azaz *valamihez képest* minden lehet *Entartung*. E felfogás szerint az elfajzottság fogalma mindig és mindenhol alkalmazható a művészeti polémiák területén, amennyiben nem puszta szitokszóként használjuk. Hogy történetileg egy korábbi nagy polémiára utaljak: vajon Winckelmann a görög művészet utánzása kapcsán a jó ízlés fogalmai mentén nem *Entartung*ként viszonyul-e Berninihez és az olasz barokk szobrászathoz?[9]

E nagyrészt teoretikus kérdésként kezelhető művészeti problémával szemben a múlt zenéje felkínál egy olyan területet, melyben a művészetkritika és az ízlés kérdései olyan területtel találkoznak, mely messze tágasabb dimenzióba állítja az *Entartung* körüli polémiát: az emberi, pontosabban a férfi test biológiai adottságaiba való művészi célú beavatkozás gyakorlatával, nevezetesen a kasztrációval.

Hogy témánk korszakához közelítsünk, Rousseau 1768-as *Zenei szótár*ában rövid meghatározásként a következőt írja: „CASTRATO. Zenész, akit gyermekkorában megfosztottak szaporítószerveitől azért, hogy megőrizzék szoprán

8 Gilliam, 2014. 40.

9 Lásd Winckelmann, Johann Joachim: Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról a festészetben és szobrászatban. (Fordította: Tímár Árpád.) In: Uő: *Művészeti írások*. Budapest: Helikon, 2005. Valamint v.ö.: Radnóti Sándor: *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése – Winckelmann és a következmények*. VI. Barokk. „Bernini cáfolata". Budapest: Atlantisz, 2010. 279–320.

[Dessus ou *Soprano]* szólamot éneklő hangját."[10] A továbbiakban kíméletlen kritikával illeti az eljárást: „Itáliában élnek oly barbár apák, akik a természetet a vagyonért feláldozva kiteszik gyermekeiket e műtétnek, olyan kéjes és kegyetlen emberek szórakoztatására, akik e szerencsétlenek hangját megkívánni merészelik. (...) Halljuk meg, ha lehet, a szemérem és az emberiség hangjait, melyek e szörnyű szokás ellen kiáltanak, és lássuk végre a fejedelmeket, akik e szokást szorgalmazzák, pirulni azért, hogy mennyire ártanak az emberi nem fenntartásának!"[11]

Rousseau nem áll egyedül a kasztrálás morális elítélésének terén. Az olasz gyakorlat, mely a 16. század végén terjedt el, soha nem nyert bebocsátást a francia operai énekművészetbe. Ennek oka azonban nem kifejezetten morális, mint Rousseau-nál, hanem sokkal inkább muziko-poétikai. A francia klasszicizmus Arisztotelész *Poétikája* nyomán leszűrt valószerűség *(vraisemblance)*, illetve illendőség *(bienséance)* elve miatt, mely az egyik legfontosabb volt a poétikai előírások között, idegennek tartotta a férfi színpadi megjelenését a magas hangtól. Ennek közvetlen oka pedig az, hogy a francia opera, a *tragédie lyrique* vagy *tragédie en musique* a francia színpadi deklamációból született meg Lully nyomán.[12]

Az olasz gyakorlatot favorizáló Charles Burney itáliai útja során írt naplóbejegyzéseiben egy fiatal kasztrált énekest hallva így számol be benyomásairól: „[...] Ez a *castrato* nem több tizennégy vagy tizenöt évesnél. Hangterjedelme két teljes oktáv, a skálában a középső C hangtól a legmagasabbikig tart. Hangja egészen kiteljesedik, mikor alkalma van kieresztení. A gyors futamokat *[passages]* olyan könnyeden szólaltja meg *[executes]*, hogy egyszerre képes pompázatos és féktelen lenni, miközben itt-ott nem egészen tiszta. [...] [D]íszítései jók, és nagy énekes válhat belőle."[13]

De ne gondoljuk, hogy az olasz gyakorlat a rousseau-i állásfoglalással szemben problémátlan. Burney arról is beszámol, hogy mikor a kasztrálást végző

10 Rousseau, Jean-Jacques: *Dictionnaire de Musique*. Paris: Veuve Duchesne, 1768, 75. A *dessus* szó a szoprán fekvés elnevezése a régi franciában, még Rousseau idejében sem volt használatos az olasz *soprano*. Rousseau így adja meg a szoprán-*dessus* jelentését: „... celle qui règne au-dessus de toutes les autres." („az, amelyik mindenek felett uralkodik", vagyis a legmagasabb). A 19. század elejétől kezdve szorítja ki a *soprano* a *dessus* szót.

11 Rousseau, 1768. 75–76.

12 Lásd Pintér Tibor: Megadni a hangot. A tragikus deklamáció a francia klasszicista színpadon: Racine és Lully. In: Uő: *Hangok és szavak erdeje*. Budapest: Prae, 2022. 73–88.

13 Burney, Charles: *The Present State of Music in France and Italy, or the Journal of a Tour through those Countries, undertaken to collect Materials for a General History of Music*. London: Becket & Co., 1771. 121. A szóban forgó Carlo Moschetti később a bresciai katedrális *maestro di cappella*jaként működött, és Burney jóslata beigazolódott, Moschetti híres, rendkívüli képességű, virtuóz énekes lett.

központokat keresi, akkor rendre máshová irányítják: „Egész Itáliában érdeklődtem, hogy a fiúkat melyik helyen képzik ki az éneklésre a kasztrálás segítségével, de nem kaptam biztos információt. Milánóban azt mondták, hogy Velencében; Velencében azt, hogy Bolognában; de Bolognában ezt tagadták, és Firenzébe irányítottak; Firenzéből Rómába, Rómából pedig Nápolyba küldtek (...) Azt mondják, hogy Nápolyban vannak borbélyműhelyek ezzel a felirattal: „QUI SI CASTRANO RAGAZZI" („Itt kasztrálják a fiúkat"); de egyáltalán nem láttam vagy hallottam ilyen műhelyekről, amíg ott tartózkodtam."[14]

Láthatóan titok veszi körül a kasztrálást, noha V. Sixtus 1589-től engedélyezi a kasztráltak felvételét a Cappella Giuliába. Az ok meglehetősen kézenfekvő. Az úgynevezett páli tiltást alkalmazzák a kóruséneklésben: „A ti asszonyaitok hallgassanak a gyülekezetekben, mert nincsen megengedve nékik, hogy szóljanak".[15] Noha azelőtt és az után is megoldható a magas szólamok férfiak általi megszólaltatása: falzettisták és kontratenorok alkalmazásával. (Erre még később visszatérek.) Azonban a kora barokktól kezdve a magas hanghoz és a hozzá asszociált fényhez olyan elvárások társulnak, melyeket e fátyolos és gyakran fojtott hangtípusok nem tudnak kellőképpen megvalósítani.[16] Az áttörést azonban az opera műfaja hozza meg a kasztrált énekesek számára. Jellemző tünet, hogy Monteverdi 1607-es *Orfeusz*a még tenorként szerepelteti a címszereplőt, azonban az 1643-as *Poppea megkoronázásá*ban a férfi főszereplőt, Nérót már kasztrált énekes alakítja.

1. kép: Pietro Domenico Olivero: A torinói Teatro Regio, olaj, 1752 k. Torino, Palazzo Madama - Museo civico d'arte antica

Érdemes egy rövid áttekintés erejéig bemutatni, mi is tulajdonképpen a kasztrálás folyamata és az énekesképzés itáliai módja. A kórusban ígéretesnek

14 Lásd Scholes, Percy A. (ed.): *Dr Burney's Musical Tours in Europe*. London: Oxford University Press, 1959. vol. I. 247.

15 1Kor. 14,34. Károli-fordítás.

16 Lásd McClary, Susan: A szoprán hang mint fétis. Hivatásos énekesek a kora modern Itáliában. (Fordította: Pintér Tibor.) *Replika,* 77, 2011/4. 151–175.

tartott kb. nyolc-tízéves kisfiúk családját megkeresik a *maestro di cappellák* a kasztrálás lehetőségével. A szegény, sokgyermekes családok fiai számára az énekesi karrier megfelelő kibontakozási lehetőségként jelenik meg, és a családapa rábólint a fiú kasztrálására. Később gyakran visszatérő fedőtörténetekkel homályosítják el a fiú elől „normálistól eltérő" mivoltát: valamilyen baleset, gyulladás, sérv volt az oka a műtétnek. A beavatkozás voltaképpen nagyon egyszerű, melynek fiziológiai tünetegyüttesét ismerték ugyan a korban, de a biológiai okok még rejtve voltak: a herék eltávolításával vagy az ondóvezeték elmetszésével elmarad a mutálás, így konzerválásként megőrződik a gyermeki jellegű magas hang, a hangszálak nem nyúlnak és nem vastagodnak meg. A hang megőrzésében ez az első számú fiziológiai sajátosság.

Másodlagosként kell tekintenünk azokra a sajátosságokra, melyeknek elsősorban a tesztoszteron termelődésének a hiánya az oka: a testszőrzet nem alakul ki, a testfelépítés nőies jelleget mutat, hordómellkas alakul ki. Ugyanakkor a hang szempontjából nagyon fontos fiziológiai sajátosság, hogy a férfi test hangképzésben fontos szerveinek mérete kellőképpen kifejlődik, azaz a magas hang nagy üregeket zenget át: a mellkas, a homlok- és arcüreg, a tüdőkapacitás a pubertás kor végén eléri a férfi-karakterisztikumot. Ezért is gyakori, hogy a kasztrált énekesek hangját a trombitáéhoz hasonlítják, ezért fontos tudatosítanunk, hogy egy olyan penetráns erejű hangról beszélünk, mely minden, csak nem erőtlen. Ennek fényében talán már érthetőbb, hogy nagy, heroikus szerepek pl. Julius Caesar operai megjelenése hogyan rendelkezhetett valóban nagy drámai erővel.

Mindez azonban még csak puszta karrierlehetőség. A képzés internátusban történik, az úgynevezett itáliai conservatoriók erre szakosodott intézmények. A korban legnevesebb nápolyi iskola a Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo volt, amelyet 1589-ben alapított Marcello Fossataro, és legfontosabb 18. századi mesterei között volt Farinelli és Caffarelli énektanára, majd pedig Händel legnagyobb londoni operakomponista riválisa, Nicola Porpora. Porporának fennmaradtak növendékei számára írt énekgyakorlatai (úgynevezett solfeggiói), melyekből képet alkothatunk a virtuóz énekesképzés elvárásairól, valamint a már kiépült hangterjedelem ambitusáról.

A hangképzés mind a felső, mind az alsó regiszter irányába szélesíthető, így egy szoprán kasztrált felső határa a mai női koloratúrszoprán magasságait, illetve a férfi/női alt/kontratenor mélységeit érte el. A már említett tüdőkapacitásnak köszönhetően különösen nagy becsben tartott képessége volt a legnagyobb kasztrált énekeseknek az úgynevezett *messa di voce*, a hosszan kitartott egyetlen

2. kép: Bartolomeo Nazari: Farinelli portréja, olaj, 1734. Royal College of Music, London

hang, mely halkan indul, majd felerősödik és ismét elhalkul. A legnevesebb énekesek képesek voltak akár fél percig tartó *messa di voce*ra is. Ezt és a legsokszínűbb virtuóz képességeket a kor operakomponistái ki is használták, hiszen a szerepek számukra ismert énekeseknek készültek. Az előadások legvirtuózabb zeneszámait követően a közönség rendre a „Viva il coltello!", azaz „Éljen a kés!" felkiáltásban tört ki.

A fiúk képzése rendkívül szigorú volt. Az egyik római énekiskola (1700 körül) órarendje a következő volt: egy óra nehéz darabok éneklése, egy óra trillák gyakorlása, egy óra díszített *passaggió*k gyakorlása, egy óra énekgyakorlat a tanár jelenlétében tükör előtt, hogy elkerüljék a felesleges testmozgást vagy grimaszokat, és egy óra irodalomtanulás. Ebéd után fél órát zeneelméletre, egy másik órát ellenpont írására, egy órát diktálásból való lejegyzésre, és még egy órát irodalomtanulásra fordítottak. A nap hátralévő részében a fiatal kasztráltaknak időt kellett szakítaniuk a csembalójáték gyakorlására, és vokális zenét kellett komponálniuk, hajlamuktól függően egyházi vagy világi zenét.[17]

Ez az igényes napirend azt jelentette, hogy ha kellően tehetségesek voltak, már tizenéves koruk közepén tökéletes technikával, olyan hajlékonyságú és erejű hanggal debütálhattak, amilyet sem nő, sem közönséges férfi énekes nem tudott felmutatni. Charles Burney állítása szerint évente több mint négyezer fiút kasztráltak,[18] azonban csak kis százalékuk futott be sikeres karriert az operaszínpadon. Mások katedrálisokban vagy templomi kórusokban énekeltek, de jellegzetes megjelenésük és a házassági tilalom miatt a zenén kívül semmilyen társadalmi hely nem jutott nekik. Ez a példátlanul magas szám arra is fényt vet, hogy többségük a társadalmon kívül tengette életét.

17 Bontempi, Giovanni Andrea Angelini: *Historia Musica*. Perugia: Costantini, 1695. 170.
18 Burney, 1771. 312.

A kasztrált énekesek társadalmi megítélése szélsőségesen ambivalens.[19] Mint ünnepelt csillagai a színpadnak a legnagyobb kegyeket élvezik. A vezető énekesek hatalmas vagyonokra tesznek szert, fellépti díjuk szinte megfizethetetlen. Egész Európában az egyik legkeresettebb kulturális árucikkekké válnak, minden művészeti központban jelen vannak, és nagy sikerrel lépnek fel. Franciaországon kívül a kasztrált énekesek uralják a teljes operai repertoárt. A hangfaj elfogadott férfi szerepek alakításához, ugyanakkor a kasztrált énekesek női szerepekben is fellépnek. Ez különösen Rómában gyakori, ugyanis a pápa a színpadon is tiltja nők megjelenését.

Az elfajzás fogalma – amennyiben alkalmazhatjuk témánkra – elsősorban a biológiai beavatkozásból származó nemi identitás negatív megítélésében játszik kulcsszerepet. A bináris társadalmi nemi normák szerint a kasztrált énekes köztes állapotban létezik férfi és nő között. Léte csak a színpadon valós lét, társadalmi helyzete kifejezetten megvetett. A házasság számára tiltott, hiszen gyermeknemzésre alkalmatlan, ugyanakkor az arisztokrácia köreiben megbízható szeretői szerepe van, hiszen szexuális aktusra képes, és rendelkezik azzal a különösen libertinus körökben kedvelt előnnyel, hogy vele a szexuális élet a teherbeesés tekintetében kockázatmentes. Ugyanakkor a nőies megjelenés e nemi köztességet kifejezetten erősíti, és így a szeretői viszony is kérdésessé válik, valamint felmerül a szexuális orientáció problémája, mert a heteroszexuális kapcsolatokban a női nemi jelleg okoz feszültséget, a homoszexuális kapcsolatokban pedig a „nem teljes értékű" férfi szerep.[20]

Voltaképpen mai kifejezéssel élve a kasztrált transzgender jelenség. Thomas McGeary a kasztráltak nagy-britanniai megítélését a következő oppozíciókkal írja le, melyekben megbúvik a pozitív brit erényes karakter megrontásával fenyegető idegen alakja: az északi keménységgel és fegyelmezettséggel szemben áll a déli puhányság, passzivitás és szabadosság, amely a maszkulin és feminin ellentétben ölt testet. A jól elhatárolható nemi kategóriák szemben állnak a szexuális devianciával, és ezzel együtt megjelenik a protestáns-katolikus ellentét, amely összekapcsolódik a racionalitás és az érzékiség kettősségével. Ennek közvetlen művészi lecsapódása lesz az angol és olasz nyelvű vokális zene szembeállítása,

19 Szeretnék köszönetet mondani doktoranduszomnak, Gyárfás Orsolyának, aki doktori disszertációját e témában írja, és forráskutatásai, interpretációi elmélyítették ismereteimet a kasztrált énekesek gender-központú kutatásában.

20 Az egész problémakörről lásd Sole, Giovanni: *Castrati e cicisbei. Ideologia e moda nel Settecento italiano.* Soveria Mannelli: Rubettino, 2008.

ahol az előbbi érthető és értelmes énekbeszédet valósít meg, míg az utóbbi (az angol anyanyelvű közönség számára) érthetetlen nyelvű melódiává silányul.[21]

Mint láttuk, a francia recepció törvényen kívül helyezi a kasztrált énekeseket a francia operában, és e praxis legvehemensebb kritikusa Rousseau. Ugyanakkor a kor zenekritikai irodalmában találunk olyan francia szereplőket, akiknek italomániája teljes mértékben szembe megy a bevált francia klasszicista ízlésítélettel. A 18. századi nagy francia operaviták mintegy előjátékaként lezajlik egy éles pengeváltás két, a maga igazát hajthatatlanul mantrázó operarajongó zenei író között. Az olasz zenét pártoló François Raguenet 1702-ben, a franciát támogató Jean-Laurent Le Cerf de la Viéville pedig két évre rá jelenteti meg vitairatát. Utóbbiból aztán nem múlik el a furor, és 1705-ban előző kötetének anyagát megnégyszerezve (!) akar végső diadalt aratni az olasz zene fölött, mely mi mással is végződne, mint a francia gloire örökérvényűségével.[22]

Raguenet a következő elragadtatott mondatokat írja a *Párhuzamok* lapjain:

> „...nem elég egy léleknek, hogy minden rész szépségét érezze; osztódnia kellene, hogy egyszerre három-négy egyformán szép dolgot kövessen és ízleljen; az embert magával ragadja, elvarázsolja, eksztatikusan elragadja a gyönyör; kiáltania kell, hogy megkönnyebbüljön, az ember tehetetlen vele szemben. Az olasz zene nap mint nap e hatásokat produkálja; nincs olyan Itáliába utazott ember, aki ne lett volna ezerszer szemtanúja mindennek; semmi hasonlót nem tapasztalt még más országban; ezek olyan fokú szépségek, amelyeket a képzelet nem tud elérni, mielőtt hallotta volna, és amelyeken túl semmi sem képzelhető el, miután hallotta. (...) Ferrini például, aki 1698-ban Rómában a *Themistocles* című operában Sibaris szerepét játszotta, magasabb és szebb, mint a legtöbb nő; van benne

21 McGeary, Thomas: *The Politics of Opera in Handel's Britain*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.; Uő: *Opera and Politics in Queen Anne's Britain, 1705–1714*. Woodbridge: The Boydell Press, 2022.

22 A teljes vitaanyag: Raguenet, François: *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras*, Paris: Barbin, 1702.; Le Cerf de La Viéville, Jean-Laurent: *Comparaison de la musique italienne et de la musique française, où, en examinant en détail les avantages des spectacles et le mérite des deux nations, on montre quelles sont les vraies beautés de la musique*. Brussels, 1704.; Raguenet, François: *Défense du Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras*. Paris: Barbin, 1705.; Le Cerf de La Viéville, Jean-Laurent: *Réfutation du Parallèle des Italiens et des Français*. Brussels, 1705. A vita legfrissebb kritikai feldolgozása: Arnold, Robert James: *Musical Debate and Political Culture in France, 1700–1830*. Woodbridge: Boydell, 2017. Chapter 1: Parallels, Comparisons and Ripostes: The Raguenet–Lecerf Controversy, 20–48.

valami nemes és szerény; perzsa hercegnőnek öltözve, turbánnal és kócsagtollas diadémmel úgy nézett ki, mint egy királynő vagy császárnő; és talán senki sem látott még szebb nőt a világon, mint őt ebben a jelmezben."[23]

Raguenet rajongása talán egy kis mosolyt csal a mai olvasó arcára, de kétségtelen, hatalmas a hagyománya az európai italomániának, épp elég, ha csak a Grand Tourra mint intézményesített kulturális utazásra gondolunk, melyből épp úgy kivette részét az átlagos arisztokrata, mint Goethe, Byron vagy épp Charles Burney. Van azonban Raguenet lelkes leírásában egy különleges elem: nevezetesen, hogy a kasztrált énekes női szerepben voltaképpen az ideális nőiességet testesítette volna meg. A már fönt említett transzgender kérdéskör egészen konkrét példájával találkozunk, amely éppen azt a bináris gender-felfogást kezdi ki, melyről fentebb írtam.

3. kép: Pier Leone Ghezzi: Karikatúra Farinelli Berenice-alakításáról Leonardo Vinci Farnace c. operájában (Róma, 1724.) A rajz bal alsó sarkában lévő szerzői inskripció: „Farinello [sic], a híres nápolyi szoprán énekes az Aliberti Színházban énekel. Magam, Ghezzi lovag készítettem, 1724. március 2-án."

És a kérdés itt jut el a mai zenei előadóművészet problémájához. A bináris genderfelfogás jegyében a hős tenorrá lépett elő, a hősnő szopránná – és az olasz opera is maga mögött tudta a 19. századtól kezdve a nemi határátlépések lehetőségeit. Rossini és Meyerbeer volt az a két utolsó komponista, aki még írt kasztrált szerepeket. A *baroque revival* vagy *early music movement* már az 1950-es évektől azzal

23 Raguenet, 1702. 100–101. V.ö.: Nestola, Barbara: I ruoli femminili per Bartolomeo Montalcino in due opere romane di Alessandro Scarlatti. In: Goulet, Anne-Madeleine – Domínguez, José María – Oriol, Élodie (dir.): *Spectacles et performances artistiques (1644–1740). Une analyse historique à partir des archives familiales de l'aristocratie*. Roma: Publications de l'École française de Rome, 2021. 405–418.

találja magát szemben, hogy egy letűnt kor letűnt vokális művészetét valamilyen formában fel kell támasztania, de ehhez az „elfajzott" kasztrált énekes már nem áll rendelkezésére.

Rousseau-val együtt felkiálthatunk: „Hála égnek!" Ugyanakkor ezzel közel kétszáz év operatermése, ami elgondolhatatlan mennyiségű zene, eltűnik. A válasz nem volt kérdéses: vagy női szoprán vagy (legtöbb esetben transzponált) kontratenor szólam tudja komoly megalkuvásokkal betölteni ezt az űrt. A kísérlet a közönség pozitív visszhangja nyomán bevett gyakorlattá vált, és kialakult egy egyensúlyi állapot: a minden barokk opera seriában megtalálható szerelmi tematikában a *prima donna* szoprán, a *prim'uomo* kontratenor énekes. Az eredeti *en travestie* szerepeket sokáig nem merte átlépni az előadóművészet, de hosszú ideig a kontratenor is férfiatlannak hatott.

Anélkül, hogy részletekbe és az előadóművészet eme szeletének történetiségébe elmerülnék, annyi kijelenthető, hogy ez az egyensúlyi állapot a kétezres évek elején érte el azt a pontot, amely átlendítette a barokk operaszínjátszást a korábbi évtizedek szemérmességén, sokszor prüdériáján. Ez az átlendülés pedig éppen a genderprobléma általános társadalmi megjelenésével áll kapcsolatban, pontosan azzal a problémával, amellyel a fentiekben találkoztunk: a bináris nem egyeduralmának kérdésességével. A sokak szemében avíttas barokk operai hagyomány a rendezői színház keze nyomán olyan új értelmezésekkel lepte meg a műfaj interpretációtörténetét, amely nem várt fordulatként jelent meg az opera előadóművészeti történetében. Az operajátszás eme fordulata a genderprobléma negatív konnotációival szemben, melyek elfajzásként bélyegezték meg e mozgalmat, képes volt a történeti rekonstrukció eszköztárával érvényes választ adni a társadalmi problémára.

A fiatal előadók és újabb előadások közül egyetlen példával zárnám írásomat. Leonardo Vinci Pietro Metastasio librettójára írt *Artaserse* című operáját 1730-ban mutatták be Rómában. Mivel az énekesnőket érő pápai tilalom hatályban volt, ezért az előadáson öt kasztrált énekes és egy tenor lépett fel. Az előbbiek közül két szerep *en travestie*. A nancyi Opéra National de Lorraine 2012. novemberi előadásában a szereposztás a következő volt: Artaserse – Philippe Jaroussky, Mandane – Max Emanuel Cencic, Artabano – Juan Sancho, Arbace – Franco Fagioli, Semira – Valer Barna Sabadus, Megabise – Jurij Minyenko.[24] Az öt, ere-

24 A teljes előadás megtekinthető: 1. felvonás: https://www.youtube.com/watch?v=7F8g8lVbjs4 2. felvonás: https://www.youtube.com/watch?v=KG5lx2jbluY 3. felvonás: https://www.youtube.com/watch?v=4jZ79XLBXqw

detileg kasztrált szerep kontratenor énekeseinek jelmeze, sminkje, gesztikulációja és testbeszéde egyfelől bizonyos bizarr barokkos elemekből, másfelől az előbbivel szoros kapcsolatban állva a homoszexuális (szub)kultúrában megjelenő *drag queen*ek alakításaira épül. Azaz nemcsak az *en travestie*, hanem a férfiszerepek is rendelkeznek a nemi ambivalencia nem egyszer zavarba ejtő jellegzetességeivel. Ne kerteljünk: olybá tűnik, mintha több szintű transzgender és/vagy homoszexuális történetté kerekedne Vinci operája.

És hogy a történetiséggel való játék teljes, kerek egésszé álljon össze, lássuk mit írt a kasztrált énekeseket alkalmazó londoni olasz operáról John Dennis 1706-ban: „A Hölgyek, alázattal, úgy tűnik, kissé tévednek az Operát bátorító érdeklődésükben; mert minél jobban elerőtleníti és elférfiatlanítja a férfiakat az olasz zene lágysága, annál kevésbé törődnek velük, és annál inkább egymással. Vannak bizonyos élvezetek [szodómia], amelyek halálos ellenségei a női élvezeteknek, és amelyek az Operával nagyjából egyszerre jönnek át az Alpokon; és ha a mi [opera] előfizetéseink továbbra is olyan őrült ütemben folytatódnak, mint eddig, nem kétlem, megérjük, hogy az egyik szépfiú elveszi a másikat."[25]

4. kép: A Parnassus Arts Productions sajtófotója Leonardo Vinci Artaserse c. operájának nancy-i előadásáról, Opéra National de Lorraine, Nancy, 2012.

25 Dennis, John: *An Essay upon Publick Spirit.* London, 1706. Idézi: McGeary, 2022. 269.

A dennisi maróan gúnyos kritika értelmezhető olyan degeneráció leírásaként, amely nemcsak a műfajt, hanem e műfaj meghatározó művelőit, valamint művészetük hatását tekinti kifejezett elfajzásnak. Amiképp a konzervatív kultúrkritika ma is túlzottnak, bizarrnak, vagy éppen elfajzottnak értékelheti Vinci operájának nancyi előadását. Úgy fest, hogy az *Entartung* szelleme mind Nordau idején, mind a 18. században, mind a nácizmusban, mind a mai kultúr- és társadalomkritikában jelen van. Az *Entartung* a kultúra mindenkor kísértő szelleme.

Kisantal Tamás[1]

„EZT NEM SZABAD LÁTNI"

Képtilalom a holokauszt művészetében

A holokauszt művészi ábrázolását már kezdettől fogva bizonyos szabályok és tilalmak vették körül. Jól ismertek ezek a korlátozások, valamint a róluk szóló viták és botrányok is, és talán amellett sem kell hosszan érvelni, hogy a legtöbb ilyen morális, esztétikai és ideológiai alapelv történeti jelenség. Sokáig a holokauszt művészetével foglalkozó konferencián vagy tanulmányban hosszasan lehetett – sőt, a szerzők úgy érezték, kellett – értekezni olyan témákról, mint a holokauszt ábrázolhatóságának problémája, a nyelv, a csend és a művészet viszonya vagy a reprezentáció határainak kérdése. Ismerjük azokat a gyakran citált mondatokat, mint az adornói „Auschwitz után verset írni barbárság" vagy az Elie Wiesel-féle „egy Treblinkáról szóló regény nem regény vagy nem Treblinkáról szól", amelyeket általában szövegkörnyezetükből kiragadva, túláltalánosítva idéznek, valahogy így: a holokauszt után (vagy a holokausztról) nem lehet verset (regényt) írni.[2]

A reprezentáció lehetőségéről folytatott viták helyett egy idő után inkább az ábrázolás mikéntjére vonatkoztak a kérdések, mintegy hallgatólagosan elismerve, hogy a holokausztról beszélni kell: tanúságtételben, történetírói munkában, de akár versben, regényben és filmen is – de nem mindegy, hogyan. Szintén jól ismert és gyakran hivatkozott az amerikai kutató, Terrence Des Pres nyolcvanas években

1 Kisantal Tamás irodalomtörténész, egyetemi docens, Pécsi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet.

2 Még olyan jelentős gondolkodók és írók is, mint például Heller Ágnes vagy Kertész Imre, általában csak ugródeszkának használva az adornói kijelentést, hogy saját esztétikai-filozófiai nézetüket kifejtsék. Vö: Heller Ágnes: Lehet-e verset írni a holokauszt után? In: Uő: *Auschwitz és Gulág*. Budapest: Múlt és Jövő, 2002. 21–36.; Kertész Imre: Hosszú, sötét árnyék. In: Uő: *A száműzött nyelv*. Budapest: Magvető, 2001. 60–71. A két idézett szöveg eredetije: Adorno, Theodor W.: Kulturkritik und Gesellschaft. In: Uő: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. Frankfurt: Suhrkamp, 1955. 7–26.; Wiesel, Elie: The Holocaust as Literary Interpretation. In: Wiesel, Elie et al.: *Dimensions of the Holocaust. Lectures at Northwestern University*. Evanston: Northwestern University Press, 1990. 5–20.

felvázolt „holokausztetikettje", amely három pontban foglalta össze az ábrázolást övező kortárs szabályokat: a holokausztot önmagában, egyedi eseményként kell bemutatni; az ábrázolás legfőbb elve a referencialitás és a tényszerűség; illetve a harmadik, hogy a hangnem komoly, magasztos és tragikus legyen.[3]

Nem akarok ezeken a szabályokon és értelmezéstörténetükön végigmenni, messzire vezetne bemutatni, hogyan változtak az idők folyamán az egyes, Des Pres-féle etikettelvek. Általánosságban azonban elmondható, hogy mindegyik szabály a holokauszt nyugati ábrázolástörténetének középső korszakára, leginkább az 1960-as és az 1980-as évek közötti időszakra volt jellemző, előtte is, utána is kevésbé vagy máshogy érvényesültek a megkötések. Csak egy példát, a komoly, tragikus hangnem kérdését említve: az 1990-es években bizonyos filmeknél, Roberto Benigni és Radu Mihăileanu műveinél bontakozott ki vita a holokauszt humoros ábrázolásával kapcsolatban,[4] a 2000-es évek után pedig egyre több filmet és irodalmi szöveget találunk, amely ezzel kísérletezett, ilyen például az izraeli Amir Gutfreund vagy az amerikai Shalom Auslander és Tova Reich egy-egy regénye.[5] De közvetlenül a holokauszt után is előfordult az események szatirikus vagy humoros megjelenítése: az 1945 és '48 közötti magyar diskurzussal kapcsolatban itt csak utalnék Bódi Lóránt kutatásaira, aki a kor vicclapjainak vészkorszak-ábrázolásait vizsgálta[6] vagy saját vizsgálódásaimra e periódus humoristáinak memoárjairól vagy fikciós műveiről (pl. Királyhegyi Pál, Tabi László és Török Rezső is írt a 1945 után olyan szövegeket a zsidóüldözésről, amelyben a tragikumba humor vegyül).[7]

Vagyis, bár ezzel bizonyára nem mondok túl sok újat, a holokauszt ábrázolásának lehetőségeit, stratégiáit erőteljes társadalmi konszenzus és konvenciórendszer szabályozza ugyan, ezek a konvenciók és konszenzusok azonban történetileg, földrajzilag és kulturálisan változnak. Ezek sokféle okra vezethetők vissza, s lehet ugyan a „reprezentáció határairól" beszélni a holokaussztal kapcsolatban, de fontos szem előtt tartani, hogy e határok képlékenyek – időnként szűkebbek,

3 Des Pres, Terrence: Holocaust Laughter? In: Lang, Berel (ed.): *Writing and the Holocaust*. New York: Holmes & Lang, 1988. 217.

4 Lásd Gilman, Sander L.: Is Life Beautiful? Can the Shoah Be Funny? Some Thoughts on Recent and Older Films. *Critical Inquiry*, 46, 2000, 279–308.

5 Erről bővebben lásd: Kisantal Tamás: Kinek a holokausztja? A holokausztemlékezet szatirikus ábrázolásai a 2000-es évek utáni amerikai irodalomban. *Helikon*, 68 (3), 2022. 533–550.

6 Bódi Lóránt: Humor és vészkorszak. Viccek, karikatúrák a koalíciós időszakban (1945–1948). *Századvég*, 87, 2018. 110–125.

7 Kisantal Tamás: *Az emlékezet és a felejtés helyei. A vészkorszak ábrázolásmódjai a magyar irodalomban a háború utáni években*. Pécs: Kronosz, 2020. 117–149.

mostanában viszont jócskán tágabbak lettek. A „reprezentáció határai"-kifejezéssel a Saul Friedländer szerkesztette *Probing the Limits of Representation* című tanulmánykötetre utaltam, amely az 1990-es évek elején bizonyos kortárs események, történetfilozófiai gondolatok és művészeti alkotások (a Historikerstreit és a bitburgi katonai temető körüli botrány, a történetírás fikcionális dimenzióit vizsgáló nézetek, illetve a korábbi kánonhoz képest provokatív művek megjelenése) hatására igyekezett elemezni, hogy vannak-e még korlátai a holokauszt ábrázolhatóságának.[8]

A kötet egy 1990-es, a University of Californián rendezett konferencia anyagára épült, s tanulságos, hogy huszonkét évvel később ugyanitt, részben ugyanazokkal a résztvevőkkel egy másik szimpóziumot rendeztek a holokausztkutatásokban megjelenő újabb kihívásokról és problémákról. Ezek közül egyes témák a korábbi kötetben is fontos szerepet kaptak (például a narráció és a nyelvi reprezentáció kérdései), mások (mint a digitalizáció és az új mediális formák jelentette módszertani kihívások és lehetőségek, valamint a történelmi traumák összehasonlíthatóságának problémái) jellegzetesen az ezredfordulót követően kerültek előtérbe.[9]

Mégis, mintha maradt volna legalább egy olyan terület, ahol e határ továbbra is fennáll, amely még mindig ábrázolási tilalom alá esik, még ha történt is néhány etikailag és esztétikailag egyaránt problematikus kísérlet a megmutatására. Egy, a holokauszt alatt oly sokszor lejátszódó jelenetre gondolok, amelyről mindannyian tudunk, de amelyet sem elképzelni, sem megjeleníteni nem vagyunk képesek. A gázkamra tapasztalatáról, az áldozatok utolsó perceinek megmutatásáról van szó. Paradox módon ez maga a holokauszt magját alkotó esemény, és mégis kívül esik a reprezentáció lehetőségén.

Egy írásában Primo Levi fogalmazta meg a holokausztról való beszéd legnagyobb ellentmondását: amit csak tudunk Auschwitzról, azt a túlélőktől tudjuk. A túlélőtől, aki a kivétel, nem pedig a szabály: akit szelekciókor megfelelő oldalra állítottak, aki alkalmazkodni tudott a lágerhez, aki valahogy pluszélelmet szerzett, aki nem kapott valamilyen végzetes betegséget, aki nem esett áldozatául a kápók, az őrök, az SS-tisztek brutalitásának stb. stb. – hosszan sorolhatnánk még. Jól ismert az *Akik odavesztek és akik megmenekültek* egyik esszéjének képe,

8 Friedländer, Saul (ed.): *Probing the Limits of Representation. Nazism and the „Final Solution"*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992.

9 Ebből is készült egy kötet, amelynek már a címe is utal az előzőre: Fogu, Claudio – Kansteiner, Wulf – Presner, Todd (eds.): *Probing the Ethics of Holocaust Culture*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2016.

az élet és halál határpontján álló muzulmánról, a végsőkig legyengült fogolyról, aki sohasem kaphatott hangot, miközben mégis ő az, aki magán hordozza a holokauszt esszenciáját.[10] Giorgio Agamben e rész egyik metaforáját (a muzulmán az, aki „látta a Gorgót") elemezve arra a következtetésre jut, hogy e pillantás éppen maga a látás lehetetlenségének tapasztalata, vagyis a valódi szemtanú tudása éppen a negatívum, a nem látvány, a kifejezhetetlen.[11] Azonban a muzulmán ott járt és vegetált a többiek között, akik látták őt, s akik túlélőként megemlékezhettek tekintetéről. A gázkamrában meghaltakat azonban nem látta senki, a nácik csak az ajtóig kísérték őket, a sonderkommandósok pedig már utána szembesültek holttesteikkel.

A leírásokból, sonderkommandós beszámolókból (legkorábban Nyiszli Miklós memoárjából), illetve a bűnösök tanúvallomásaiból pontosan rekonstruálható a gázkamrajelenet: legalábbis *kívülről*, a külső szemlélő perspektívájából. Miközben kardinális kérdés és paradoxon a gázkamra *belső* tapasztalata: jól emlékszünk Kertész *Sorstalanság*ának jelentére, amikor a hazatérő Köves Gyurit faggatja valaki arról, hogy látott-e *belülről* gázkamrát, majd a nemleges választ követően elégedetten bólint, és otthagyja a fiút. Vagy, még egy példát említve, Jean-Francois Lyotard *Le Différend* című könyvének elején idézi a holokausztagadó Robert Faurisson vélekedését, aki csak a közvetlen, belső szemtanúi tapasztalatot lett volna hajlandó elfogadni a gázkamrák létezésének bizonyítékaként, és mivel ilyen nincs (hiszen aki ott volt, már nem számolhat be róla), véleménye szerint a gázkamrák léte innentől hitkérdés.[12]

Nyilván a paradoxon annyiban könnyen feloldható, hogy rengeteg bizonyíték támasztja alá a gázkamrák létét, Faurisson és a többi holokausztagadó pedig igen sajátosan a bizonyíték fogalmát.[13] De mint ábrázolási probléma nem véletlenül vonatkozik a gázkamrára konszenzuális tilalom. Számos túlélő beszélt arról, mennyire gigászi és lehetetlen vállalkozás a lágerélmény közvetítése a lágeren kívüli befogadóknak: a számukra mindennapi tapasztalatot képező jelenségek, az éhezés, a folyamatos kimerültség, a kialvatlanság, a legyengülés, a szelekciók

10 Levi, Primo: A szégyen. (Fordította: Betlen János.) In: Uő: *Akik odavesztek és akik megmenekültek*. Budapest: Európa, 1990. 103.

11 Agamben, Giorgio: *Ami Auschwitzból maradt*. (Fordította: Darida Veronika.) Budapest: Kijárat, 2019. 45–47.

12 Lyotard, Jean-François: *The Differend. Phrases in Dispute*. (Traslated by Georges Van Den Abbeele.) Manchester: Manchester University Press, 1988. 3–4.

13 Erről bővebben lásd Kisantal Tamás: Ami történt, megtörtént... A holokausztagadás diszkurzív összetevői. In: Uő: *Az élet tanítómesterei. Írások a történelem ábrázolásáról*. Pécs: Kronosz, 2017. 63–89.

stb., nekünk, kívülállóknak elgondolhatatlan. Voltunk már éhesek, de nem tudjuk, mi a lágeréhség, és legfeljebb a túlélőknek a táboron kívüli nyelv szavaival elmondott beszámolóiból lehet némi halvány elképzelésünk szenvedéseikről – vagy legalábbis elhitetjük magunkkal az illúziót, hogy lehet. A gázkamra pedig olyan tapasztalat, amelynél az ábrázolás eleve kudarcra van ítélve, és épp ezért etikátlan és sértő is – az áldozatok nem mondhatják el, ami történt, a túlélőknek vagy kívülállóknak pedig nincs joguk megmutatni valamit, amiről alapvetően semmit sem tudhatunk. Úgy gondolom, Wiesel korábban említett mondatánál például nagyon fontos, hogy Treblinkáról, azaz egy megsemmisítőtáborról beszélt, amelynek igen kevés túlélője volt – vagyis egy Treblinkáról szóló regényben nem csak a regényműfaj problémás, hanem az is, hogy Treblinka tapasztalatát csak azok tudnák hitelesen közvetíteni, akik keresztülmentek rajta, ám ők már nincsenek az élők között.

Hasonlóan vélekedett Claude Lanzmann, a holokausztról szóló egyik legfontosabb és művészi szempontból legjelentősebb műalkotás, az 1985-ös *Shoah* című dokumentumfilm rendezője, aki egy beszélgetésben kijelentette, hogy soha senkinek nem szabad látni egy ilyen jelenetet. Szerinte „...ha – puszta obszcenitás vagy csoda folytán – valóban lefilmezték volna, ahogy háromezer ember együtt hal meg egy gázkamrában, mindenekelőtt azt hiszem, egyetlen emberi lény sem nézhetné meg ezt. Mindenesetre sohasem használtam volna fel a filmemben, és azt szeretném, ha megsemmisítenék. Ezt nem szabad látni. Nem nézhetjük meg."[14] Mindez szorosan következik Lanzmann koncepciójából, aki művében nem a múlt, hanem a múlt emlékezetének reprezentációjára törekedett. A film nem keltheti a holokauszt megmutathatóságának illúzióját, így a rendező nem használt archív felvételeket, csupán az egykori tanúk elbeszéléseit látjuk-halljuk.

Mindez azonban, mint a korábban bemutatott szabályok és tilalmak esetén, történetileg kialakult és rögzült álláspont. A holokauszt után közvetlenül megjelent műalkotásokban még nem volt ennyire egyértelmű a gázkamrajelenet ábrázolásának tilalma. Magyarországon is megjelent olyan mű, amelyben van gázkamrajelenet, ilyen például Sz. Palkó Vilma 1945-ben kiadott, *A német halálgyárak* című könyve.[15] A mű tanúságtételnek álcázott regény, egy komáromi zsidó család deportálásának és koncentrációs táborbeli szenvedésének története: az anya Auschwitzba, a férj Fünfteichenbe, a fiú pedig Nickelsdorfba kerül,

14 Lanzmann, Claude: Seminar with Claude Lanzmann. 11 April 1990. *Yale French Studies*, 79, 1991. 82–99, itt: 99.

15 Sz. Palkó Vilma: *A német halálgyárak*. Budapest: Gábor Áron, 1945.

ahonnan az utóbbi sikeresen meg is szökik. A mű egyik jelenetében a narrátor leírja, ahogy Auschwitzban egy szelekció után a megsemmisítésre ítélt női foglyokat a gázkamrába terelik. A rabok a szöveg szerint tisztában vannak sorsukkal, korábban hallottak már a kivégzésekről. A haldokló nők imát mondanak, ám ez Hitlert elátkozó szózatba megy át.

A jelenet erősen patetikus és sok pontatlanságot tartalmaz: például a könyv szerint a gáz nem öli meg, csak elkábítja a nőket, majd a németek egy gombnyomására kettéválik alattuk a padló, egy futószalagra zuhannak, amely egyenesen a krematóriumba szállítja őket. Leginkább arról árulkodik, hogy közvetlenül a háború után mit tudtak a gázkamrahalálról, illetve hogyan képzelték el azt. Emellett fontos kiemelni, hogy a jelenet bármilyen szörnyű is, van benne némi kiegyenlítő, a halál borzalmát tompító attitűd. Hiszen az áldozatok utolsó gesztusa azt mutatja, hogy nem törődtek bele sorsukba, nem engedelmesen, lehajtott fejjel mentek a vágóhídra, hanem az utolsó percekben halotti ima helyett emelt fővel, gyilkosaikat megátkozva haltak meg. Ráadásul a történet szerint egy SS-katona kémlelőlyukon keresztül figyelte őket, és megbotránkozva mesélte utána társának a haldokló zsidók átkát – vagyis utolsó gesztusuk sem maradt tanú nélkül.

A német halálgyárak nem lett különösebben ismert szöveg, mai szemmel nehéz is lenne érvelni a „felfedezése" mellett, hiszen a holokauszt (későbbi) remekműveihez képest kétségkívül kevésbé jelentős. Érezni, hogy amatőr író műve, szerkezetileg széttartó, kissé alulírt, olykor patetikus. Persze, szerzőjét minden bizonnyal inkább az események megörökítésének igénye vezette, és a korszakban több szempontból is tipikusnak mondható. Ekkoriban számos olyan visszaemlékezés vagy félig fikcionális mű jelent meg, amelyek még a később kibontakozó holokausztdiskurzus bizonyos attitűdjeit mellőzve, javarészt az egyéni sorsokra koncentrálva mutatták be az eseményeket. Még nem léteztek azok a szabályok, amelyek a holokausztról szóló beszédet később meghatározták: nem vetődött fel problémaként a gázkamra ábrázolhatósága, sőt az sem feltétlenül, hogy csak a túlélő szemtanú beszélhet adekvát módon a holokausztról.

Néhány évvel később, Nyiszli Miklós memoárjának megjelenése kapcsán zajlott például egy sajtóvita, amelyben a szerző az őt ért támadásokra reagálva kijelentette: aki nem élte át a koncentrációs tábor borzalmait, annak nincs joga megkérdőjelezni beszámolóját vagy ábrázolásmódját bírálni, hiszen el sem tudja képzelni az ottani világot. Erre válaszul egy olvasói levél írója azzal érvelt, hogy ennyi erővel a bányászok életéről sem írhatott volna Zola, hisz nem volt bányász, vagy Dante a pokolról, hiszen sosem járt ott – magyarul, a levél írója azon az

alapon tagadta a tanú vagy az elszenvedő elsődleges autenticitását, hogy a művészi képzelet bármilyen emberi tapasztalatot képes megragadni és ábrázolni.[16]

Ugyanebben az évben adták ki magyarul az orosz író, Vaszilij Grosszman *A treblinkai pokol* (*Треблинский ад*) című könyvét. A szerző haditudósítóként vett részt a világháborúban, és a tábor felszabadításakor szerzett benyomásaiból, valamint szemtanúk vallomásaiból állította össze a hosszabb esszét, amely 1944-ben jelent meg a *Znamja* nevű folyóiratban. E rövid műben többek közt sonderkommandós beszámolók alapján Grosszman pontosan leírja az elgázosítás folyamatát, majd e helyütt az elbeszélő felteszi a kérdést: „Vajon van-e annyi lelkierőnk, hogy elképzeljük magunknak ezeknek az embereknek érzéseit és szenvedéseit az utolsó percekben a gázkamrában?" Bár a narrátor pár mondattal később leszögezi, hogy mindez elképzelhetetlen, mégis felvillant pár képet arról, mit érezhettek, mit mondhattak az áldozatok, utolsó perceikben milyen gondolatok járhattak fejükben.

> „Talán valaki a tömegből, egy bölcs aggastyán nehezen ejti ki: »Vigasztalódjatok, ez a vég.« – olvashatjuk. – Valaki rettenetes átkokat szór... És ne lenne foganatja a szörnyű átkoknak? Egy anya emberfeletti erőfeszítéssel azon igyekszik, hogy gyermeke számára kissé nagyobb helyet biztosítson – hadd könnyítse meg kissé az utolsó anyai gondoskodás a halálos leheletét... Egy lány eltikkadt nyelvvel kérdi: »Miért fojtogattok engem, miért nem szabad szeretnem és gyermeket szülnöm?« Minden forog előttük, és a fulladozás összeszorítja a torkukat. Milyen képek tükröződnek a megüvegesedett, elhaló szemekben? A gyermekkor, a békés napok képei, képek az utolsó szörnyű útról. Valaki előtt felvillan a gőgös, gúnyos SS-nek az arca, aki ott, a pályaudvar előtt az első téren állt. »Ezért nevetett hát!« A tudat elhomályosodik, és bekövetkezik a perc, a sötét szenvedés utolsó perce."

Mielőtt azonban azt hinnénk, Grosszman számára a gázkamra megjelenítése nem jelent művészi problémát, a jelenetet záró mondat mégis a bizonytalanságról árulkodik: „Nem, nem lehet elképzelni, hogy mi történt a kamrákban!"[17] Megfelelő hozzáállással és lelkierővel megpróbálhatjuk elképzelni, sugallja tehát az író,

16 Lásd Kisantal, 2020. 104.

17 Grosszman, Vaszilij: *A treblinkai pokol*. (F. n.) Budapest: Cserépfalvi, 1945. 40–41.

különféle patetikus képeket felvillanthatunk, de ez lehetetlen feladat, a gázkamrában történtek sohasem lesznek hozzáférhetők.

A gázkamrakép később is visszatér Grosszmannál, még monumentálisabban és még zavarba ejtőbben. A szerző főművének tartott *Élet és sors (Жизнь и судьба)* című regény szintén tartalmaz egy gázkamrajelenetet. E rövid tanulmány keretei közt meg sem kísérlem a mintegy 1100 oldalas, a sztálingrádi csatára koncentráló nagyregényt átfogóan ismertetni, mindössze egyetlen jelenetéről beszélnék: az egyik szereplő, Szofja Oszipovna Levinton fogságba esik, és zsidó származása miatt koncentrációs táborba kerül, ahol útja egyenesen a gázkamrába vezet. A mű a 19. századi nagy történelmi regények poétikáját követve teljes tablót igyekszik nyújtani a korszakról, több száz fontosabb szereplő mozgatása révén mindenhol ott lehetünk Berlintől Sztálingrádon át Moszkváig – és a gázkamrában is. A mindentudó elbeszélő végigkíséri Szofja útját, hosszú oldalakon keresztül közvetít a végső percekről, leírja a nő utolsó érzéseit és gondolatait. A jelenet, vagyis Szofja és a korábban, a vonatút során megismert és szárnyai alá vett kisfiú, David halála, kétségkívül megrázó és erőteljes, ám csupán egyetlen kockája a sok összetevős, sok emberi sorsból összetevődő mozaiknak, amelyből összeáll a végső kép, a 20. század két nagy diktatúrájának képe.

Sok kritikus anakronisztikusnak tartja a művet, a 20. század második felében nagyrealista, tablószerű történelmi regényt írni merész, egyesek szerint eleve kudarcra ítélt vállalkozás.[18] A regény megítéléséhez figyelembe kell venni hányattatott kiadástörténetét is: mint ismeretes, a mű 1960-ban lett kész, de csak 1980-ban jelent meg először Svájcban (a magyar recepció pedig még ehhez képest is megkésett, hiszen nálunk csak 2012-ben adták ki). Persze a tolsztoji realizmus átfogó szemléletének 20. század közepi továbbvitele ezzel együtt is kétséges vállalkozás (és a regény egyáltalán nem hibátlan), a gázkamrajelenet értelmezéséhez azonban véleményem szerint érdemes alaposabban megnézni a szakaszt és helyét Grosszman világképében.

A szerző egy, az *Élet és sors* elkészültét néhány évvel megelőzően írt (és szintén csak évtizedekkel később, már posztumusz megjelent) esszéjében előkerül egy motívum, amely összekapcsolható a későbbi regény gázkamrajelenetével. A szöveg tárgya Rafaelló *Sixtusi Madonnája*, amelyet a Vörös Hadsereg katonái vittek el a háború végén a drezdai képtárból, és 1955-ben szolgáltattak vissza, de előbb

18 Lásd például Bán Zoltán András kritikáját: A realizmus újabb problémái. In: Zelei Dávid (szerk.): *Világtalanul? Világirodalom-kritika Magyarországon.* Budapest: Fisz–Jelenkor, 2015. 363–371.

három hónapra kiállították Moszkvában. A műalkotás az esszé szerint revelatív erővel hatott Grosszmanra. Egyrészt szembesítette az időtlen esztétikum létrehozása és a 20. század közepe közt lejátszódó tizenkét emberöltőnyi történelemmel. Másrészt pedig véleménye szerint e kép titka nem valamiféle metafizikus, földöntúli jegyben rejlik, hanem nagyon is emberi: a Rafaelló-kép az örök anyai szépséget hordozza és fejezi ki esszenciálisan. Mint írja, a festmény mindkét figurája ránk néz, egységben, de mégis egymástól elkülönülten, mintha a gyermek a következő pillanatban leugrana édesanyja karjából, hogy – a történelemben oly sokakhoz hasonlóan – egyedül nézzen szembe sorsával. Vagyis a kisgyermeket karjában tartó Madonna minden nemzedéket a saját sorsával és az ebben manifesztálódó végső emberivel szembesíti – legyen bár e sors mégoly különböző, ám mégis valamilyen közös, minden elnyomottat egyaránt érintő, fájdalmas tapasztalat nyilvánul meg benne.

A szerző azzal folytatja esszéjét, hogy a képtárból hazafelé tartva zavaros gondolatok jártak a fejében. Nem hasonlítottak ezek korábbi életre szóló művészi élményeihez, a Szűzanya portréja valami más képet hívott elő, méghozzá Treblinkáét.

> „Ő volt az, aki mezítláb könnyedén lépkedett ott, Treblinka rengő földjén, aki a most érkezett a transzporttal, és ment egyenesen a gázkamrába. Felismertem az arckifejezéséből, a tekintetéből. Láttam a fiát, felismertem az arcán ülő furcsa, nem gyermeki kifejezést. Így néztek az anyák és a gyermekek, ezt érezték, amikor fenyőfák sötétzöldjével szemben meglátták a treblinkai gázkamrák fehér falait.
> Hányszor bámultam már a sötétben a tehervagonokból kiszálló embereket, de sohasem láttam tisztán, ami az arcukon tükröződik. Néha eltorzította arcukat az állati rémület, hogy aztán szörnyű sikolyban oldódjon fel. Néha a kétségbeesés, a fizikai és szellemi fáradtság üres, mogorva közönnyel felhőzte be arcukat. Néha az őrület gondtalan mosolya fátyolozta el arcukat a transzportot otthagyva, a gázkamra felé.
> És most végre igazán, tisztán megláthattam ezeket az arcokat. Négy évszázaddal ezelőtt Raffaello megfestette őket. Ahogy valaki

> elindul, hogy találkozzon a sorsával. A Sixtusz-kápolna... A treblinkai gázkamra..."[19]

Az asszociáció azonban nem ér véget a holokausztnál. A következő oldalak képein felvillannak a háborúban harcolók, a hazatérők, az éhezők, a sztálini rendszer száműzöttjei, és mindenki, aki részesül az egyetemes szenvedésből. Ám Grosszman szerint éppen a Madonna tekintete a bizonyság rá – pontosabban ez segít ráébreszteni –, hogy minden elnyomással, igazságtalansággal, háborúval és halállal együtt, és mindennek ellenére, az emberi szellem, a sorssal való szembenézés szellemisége továbbél, az életben és a szabadságban való hit örökkévaló.

E motívum kerül elő újra az *Élet és sors*ban. A körülbelül a regény közepén lévő epizód leírja, hogy miután a transzport megérkezett a haláltáborba, az SS-ek kilépésre szólítják fel a rabok között lévő orvosokat és sebészeket. Szofja Oszipovna Levinton, bár orvos, nem engedelmeskedik, inkább a vonaton szárnyai alá vett kisfiúval, Daviddal marad. Kicsit később, amikor a gázkamra felé terelik őket, Szofja a többi foglyot szemlélve, egy asszonyra és gyermekére figyel fel.

> „Most Debora, a lakatos felesége, elgondolkodva lépkedett, karján a gyermekkel. És a gyermek, aki éjjel-nappal sírt, most hallgatott. Az asszony szomorú, sötét szeme észrevétlenné tette piszkos arca, sápadt, puha ajka csúnyaságát.
> »Szűzanya« – gondolta Szofja Oszipovna."[20]

Ezek után jön a gázkamrajelenet, ahol már Szofja is Madonnaként óvja fogadott gyermekét, Davidot. Hosszan, mintegy két oldalon keresztül lehetünk tanúi az áldozatok utolsó perceinek, ahogy Szofja magához szorítja Davidot, aki előbb hal meg nála, s a nő utolsó gondolata, mielőtt kihuny belőle az élet, ez lesz: „Anya lettem".[21]

A Sixtusi Madonna kétszeres megidézésével a regény egyetemes tapasztalattá alakítja a gázkamrahalált. A jelenet kétségkívül igen erőteljes, hátborzongató, tragédiája azonban túllép az egyedi eseményen, a korszak (és egyáltalán: a történelem) univerzális tragikumának metaforájává válik. Mindez illeszkedik Grosszman humanizmusához és az *Élet és sors* tablószerű ábrázolásmódjához.

19 Grossman, Vasily: The Sistine Madonna. (Translated by: Chandler, Robert – Chandler, Elizabeth – Mukovina, Olga.) In: Uő: *The Road. Stories, Journalism, and Essays*. New York: New York Review Books, 2010. Epub version.
20 Grosszman, Vaszilij: *Élet és sors*. (Fordította: Soproni András.) Budapest: Európa, 2012. 666.
21 Uo. 678.

Hiszen a regény a világháború idejének teljességét kívánja ábrázolni a sztálingrádi fronttól a hátország mindennapjain át a náci haláltáborig és a szovjet Gulagig. A narrátor ezáltal nem a tanúi tapasztalatok összegzője, hanem az egyes ember tapasztalati tartománya feletti egyetemes hang. Monologikus (ahogy Mihail Bahtyin Tolsztojjal kapcsolatban értette), amennyiben a részleges nézőpontokat saját szubjektumába olvasztva az egészet akarja bemutatni.[22] Így a regényben a gázkamra sem szab határt az elbeszélői kompetenciának: az univerzális narrátori pozíció világának minden szeglete leírható és megérthető, az áldozatok halála is transzcendálódik.

Ugyanebben az időszakban íródott egy másik szöveg, a francia szerző, André-Schwarz-Bart első és legjelentősebb regénye, az 1959-ben kiadott *Az igazak ivadéka (Le dernier des justes)*, amelynek utolsó jelenete játszódik a gázkamrában. Schwartz-Bart a háború alatt ellenállóként tevékenykedett, szülei és egyéves kisöccse Auschwitzban haltak meg. A regény a zsidó „Lámed-váv cádikim"-legendát, vagyis a harminchat igaz ember mítoszát dolgozza fel. A szerző azonban alapjaiban változtatja meg a történetet: a nemzedékenként a világot fenntartó, de a kortársak által nem ismert igaz emberek hagyományából[23] családi és történelmi elbeszélést formál, illetve messianisztikussá alakítja. A regény szerint ugyanis a Lévy család leszármazottaiban nemzedékenként megtestesül a 36 igaz egyike, aki halálával magára veszi a világ szenvedéseit.

A történet a 12. század végén indul Yorkban, ahol a pogrom által üldözött zsidók egy toronyba menekülnek, s Jom Ton Lévy rabbi magára vállalja, hogy egyenként meggyilkolja őket, így mentve meg a többieket a kínhaláltól, amelyet aztán ő egyedül szenved el. A regény ezután hosszabb-rövidebb epizódokban meséli el a Levy család egymás utáni generációinak történetét, amelyet folyamatosan ugyanazok a vissza-visszatérő események kereteznek: üldöztetés és pogrom, valamint az adott nemzedékre tovaszálló igaz ember mártírhalála. Mindezt a holokauszt zárja le, sorstársaival együtt a gázkamrában hal meg Ernie Lévy, akivel megszakad a családi hagyomány (a magyar cím nem pontos, az eredeti, a „le dernier des justes"-szókapcsolat az utolsó igazra vonatkozik).

22 Lásd Bahtyin, Mihail: *Dosztojevszkij poétikájának problémái*. (Fordította: Könczöl Csaba – Hetesi István – Horváth Géza.) Budapest: Osiris, 2001. 68–74.

23 A legenda eredetéről és alakulástörténetéről lásd Gershom Scholem alapvető tanulmányát: The Tradition of the Thirty-Six Hidden Just Men. (Translated by: Meyer, Michael A.) In: Scholem, Gershom: *The Messianic Idea in Judaism and Other Essays on Jewish Spirituality*. New York: Shocken Books, 1971. 251–256.

Nagyon fontos azonban, hogy a regény alapvetően legendaként prezentálja a történelmet, pontosabban a zsidó áldozatiság újra és újra ismétlődő mintázatába épül bele a mű második felében a náci korszak története. Mindez azonban meglehetősen ambivalens módon szerkesztődik a szövegben, ugyanis a különböző korszakok nem egyforma súlyt kapnak, intonációjuk sem ugyanolyan. Ahogy haladunk előre az időben, a kezdetben legendaszerű fejezetek egyre realisztikusabbá válnak, egyre nagyobb szerepet kap bennük a konkrét történelmi kontextus, az utolsó igaz története pedig nagyjából a könyv felét teszi ki. Habár Ernie meglehetősen különc figurája itt is kissé kilóg, de sokkal erősebb hangsúly van a kontextuson, a vesztett háború utáni német antiszemitizmusnak és a nácizmus hatalomra jutásának a leírásán. Az utolsó igaz a családi tradíciót folytatva és befejezve sorstársaival együtt megy a gázkamrába, ahol a Sömá Izráelt énekelve és a többieknek erőt adva végzi be életét.

A szöveg ambivalens, mivel egyrészt hangsúlyozza az áldozatok (és az igaz férfiak) passzivitását – a korabeli baloldali kritika ezért is rótta meg. Jellemző módon már 1962-ben megjelentették a könyvet magyarul, de kiadás utószavaként is egy ilyen írás, a francia kommunista André Wurmser bírálata jelent meg mintegy „vörös farokként", amelyben a szerző a mű erényei mellett a passzív, sorsba belenyugvó szemlélet ábrázolását rója fel legfőbb hibájául. Még ennél is súlyosabb probléma lehet, hogy a könyv a legendák és anekdoták sorából áll, és maga a gázkamrajelenet is ezekhez illeszkedik. Sőt, a regény végén, a gázkamrában az áldozatok elhaló „Sömá Jiszráél"-imája átmegy a narrátor szólamába:

> „És dicsértessék.... Auschwitz... az Örökkévaló... Majdanek... neve... Treblinka... És dicsértessék... Buchenwald... az Örökkévaló... Mauthausen... neve... Belzec... És dicsértessék... Sobibor... az Örökkévaló... Chelmno... neve... Ponarij... És dicsértessék... Theresienstadt... az Örökkévaló... Varsó... neve... És dicsértessék... Skarzisko... az Örökkévaló... Bergen-Belsen... neve... Janow... És dicsértessék... Dora... az Örökkévaló... Neuengamme... neve... Pustkow... És dicsértessék..."

Ezután még két bekezdés következik, ahol az elbeszélő fájdalommal emlékezik a „hatmillió halállal meghalt Ernie Lévyre", ám elmondja, hogy időnként érzi jelenlétét, mintha az égből tekintene rá.[24] E zárlat még azzal is kiemeli a holokauszt pusztításának transzcendens értelmezését, hogy visszautal a regény nyitómondatának képére, amellyel a narrátor a Lévy-család történetét kezdi:

24 Schwarz-Bart, André: *Igazak ivadéka.* (Fordította: Justus Pál.) Budapest: Európa, 1976. 417.

„Réges-rég kihamvadt csillagok fénye az, amit a szemünk felfog".[25] Vagyis a történelem álladóan ismétli önmagát, a zsidó üldözése és lemészárlása újra és újra visszatér, csak egyre kegyetlenebbül. Ráadásul mindez mintha az isteni rendbe illeszkedne, amely felől nem kap ugyan értelmet a holokauszt, a szenvedés és a halál azonban felmagasztosul. Ebből a szempontból, ebben a narratívában nem problematizálódik a gázkamra belső megjelenítése, hiszen illeszkedik a zsidó nép legendáriumába – más kérdés, hogy maga a narratíva, vagyis a holokauszt mint az évszázadok óta tartó zsidóüldözés végső pontja, illetve a zsidóság folyamatos áldozati bemutatása később mennyire problematikussá válik.[26]

Schwarz-Bart regénye megjelenése idején igen nagy sikert aratott, a Goncourt-díjat is megkapta. Tanulságos, hogy nagyjából egy időben adták ki Elie Wiesel *Az éjszaka (La Nuit*, 1958) című művével, illetve Primo Levi memoárja, az *Ember ez? (Se questo è un uomo*, 1947) második, immár széles körben olvasott kiadásával (1958), illetve a két könyv nagy nyelvekre való lefordítása is ebben az időszakban történt.[27] A későbbiekben *Az igazak ivadéka* mégis kissé elfelejtődött, míg Wiesel és Levi művei a mai napig a holokausztkánon megalapozó szövegeinek számítanak.

A későbbiekben nem keletkezett a gázkamrákat belülről megjelenítő jelentősebb szöveg. Vagy legalábbis én nem tudok róla, ha volt is ilyen, nem kanonizálódott.[28] Bizonyára több oka is van ennek, de talán megkockáztatható a feltevés, hogy a legfőbb magyarázat az 1960-as évek elején a holokaussztal kapcsolatos diskurzus átalakulásában rejlik. Egyrészt, mint az előző bekezdésben említettem, az 1950-es évek legvégén jelentek meg (illetve újra) világnyelveken a nagy, kánonképző memoárok: Wiesel és Levi művei, Tadeusz Borowski novelláskötetét is ekkoriban fordították le angolra, és az Anne Frank-napló nyugati sikertörténete is az '50-es évek második feléhez köthető.

25 Uo. 9.

26 Ebből a szempontból bírálja a regényt például Sidra DeKoven Ezrahi is: *By Words Alone. The Holocaust Literature*. Chicago – London: The University of Chicago Press, 1980. 137.

27 Levi műve 1959-ben jelent meg angolul, 1961-ben pedig németül és franciául, Wiesel könyvét 1960-ban fordították angolra. Talán az is jellemző, hogy – mint említettem – a Schwarz-Bart-regény már 1962-ben olvasható volt magyarul, Wiesel és Levi memoárjai azonban csak jóval később (előbbi 1990-ben, utóbbi pedig 1994-ben) láttak csak nálunk napvilágot.

28 A filmekben előfordul, de ott is javarészt a populárisabb művekben. Négy példáról tudok, ezek közül mindössze egy szerzői film (félig-meddig), bár a gázkamrajelenet esztétikailag ott is erősen problémás. A három populárisabb: *Operation Eichmann* (rendezte: R. G. Springsteen, 1961), *War and Remembrance* (tévésorozat, rendezte: Dan Curtis, 1988), *Auschwitz* (rendezte: Uwe Boll, 2011), a negyedik pedig: *Mű szerző nélkül* (*Werk ohne Autor*, rendeszte: Florian Henckel von Donnersmack, 2018).

Talán még fontosabb az Eichmann-per és hatása. Mint ismeretes, a tárgyalás publicitása, illetve a tanú és a tanúságtétel szerepének ottani megjelenése alapjaiban alakította át a holokausztemlékezetet. A francia történész, Annette Wieviorka a pert olyan fordulópontnak tekinttette, amelytől kezdve a tanú és a tanúságtétel válik a holokausztapasztalat elsődleges közegévé. A tárgyalás főügyésze, Gideon Hausner ugyanis az elsősorban írásos bizonyítékokra alapozó nürnbergi per eljárásmódjával ellentétben a túlélők szóbeli tanúvallomásaira építette fel a vádat: olyan túlélőkére, akiknek a többsége sohasem találkozott Eichmannal. A cél az volt, hogy egyrészt minél többen elmondhassák történetüket, ezzel az izraeli fiatalok és a világ elé tárva a holokauszt személyes oldalát, másrészt pedig az önmagukban részleges fragmentumokból valamilyen nagyobb képet mutassanak be az egész szörnyű eseménysorozatról, amelyért Eichmannt terheli a felelősség.[29]

Véleményem szerint a tanúságtételek megjelenésével, elterjedésével és közismertté válásával – vagy mondjuk így, kanonizálódásával – olyasmi történt a holokausztemlékezetben, amely alapvetően számolta fel az olyan ábrázolások legitimitását, mint amelyeket Grosszman vagy Schwarz-Bart regényei képviseltek. Hiszen a tanú tapasztalata részleges ugyan, de túlélői tapasztalat, akinek beszámolója az egyetlen autentikus forrás. Talán azt sem túlzás kijelenteni, hogy a részlegesség is a holokausztemlékezet egyik alapelemévé vált: személyes történetekben mutatkozik meg a múlt, illetve annak fragmentumai. Esélyünk sincs, hogy az egészet megragadjuk, már csak azért sem, mert, mint tanulmányom elején Primo Levire utalva kifejtettem, a túlélő a kivétel, nem pedig a szabály. A túlélői tapasztalatban pedig megjelenhet ugyan a gázkamra, de csak később megértett eseményekként (mint például az utólagos rádöbbenés, hogy mi volt a szelekció funkciója az érkezéskor), félelemként, érzéki ingerekként (az égett hús szagaként, a krematórium kéményének látványaként), ám sohasem közvetlen tapasztalatként. Vagyis azzal, hogy a szemtanú lett a holokauszt szükségképpen korlátozott tapasztalatának autentikus hordozójává és közvetítőjévé, a gázkamra ajtaja végleg bezárult, az előtt és az után megírható, megmutatható, a gázkamra kívülről ábrázolható, de belülről soha többé.

Szövegemet azzal kezdtem, hogy a holokausztábrázoláshoz kapcsolódó szabályok történeti jelenségek, nem feltétlenül örökkévalók, sőt a legtöbb tiszta formájában leginkább egy bizonyos korszakra, az 1960-as évek eleje és a '80-as évek

29 Wierowka, Anette: *The Era of the Witness*. (Translated by: Stark, Jared.) Ithaca – London: Cornell University Press, 2006. 66–70.

vége közötti időszakra vonatkoztatható. Kérdés, hogy a gázkamra belső megjelenítése egyetemesebb-e, olyan esztétikai és etikai képtilalom hatálya alá esik-e, amely túlnyúlik egy bizonyos korszakon. Nyilván nem lehet ezt így kijelenteni – bármennyire is úgy érzem, hogy Lanzmannak igaza volt e kérdésben, morálisan nehezen lenne legitimálható egy ilyen ábrázolás. Emellett rövidesen sajnos elkövetkezik az a pillanat, amikor a tanúk generációja végérvényesen kihal, s az új művek már csak az általuk hátrahagyott visszaemlékezésekre és történelmi munkákra támaszkodhatnak. A holokauszt művészetében legkésőbb az 1990-es évektől megfigyelhető az utóemlékezeti fordulat,[30] s az, hogy az irodalom már nemcsak (vagy nem elsősorban) a korabeli eseményekről, hanem azok emlékezetéről kíván szólni.

Az utóemlékezeti tapasztalat pedig eleve közvetített – bizonyos művek problematizálják is, hogy a holokauszt utáni generációknak van-e egyáltalán esélye bármilyen szinten „utánképezni" a táborlakók élményeit. Például Amir Gutfreund *A mi holokausztunk* (שואה שלנו, 2000) című regényében egy izraeli városkában másod- (pontosabban az elbeszélő szerint két és feledik) generációs túlélő gyerekek igyekeznek valamilyen módon megérteni a múltat: s nem csak értelmükkel, hanem magukat éheztetve akarják megismerni, milyen lehetett a foglyok egykori tapasztalata.[31] E művekben – legalábbis az általam ismertekben – legfeljebb a gázkamrához kapcsolódó későbbi attitűdök, értelmezések, emlékezeti rituálék szerepelnek, hiszen rendszerint éppen a múlt fragmentált, csak közvetítőkön keresztül megragadható természete tematizálódik.

Egyetlen olyan műről szeretnék még röviden írni, amely ehhez az utóemlékezeti ábrázolásmódhoz sorolható, és konkrétan a gázkamrákról szól. Nem irodalmi, hanem képzőművészeti alkotásról van szó, a mexikói festő, Yishai Jusidman *Prussian Blue* című képsorozatáról. A festményeket először Mexikóvárosban mutatták be 2017-ben, később a kiállítás az USA-tól Izraelig bejárta a világot. A képek régebbi, javarészt már ikonikusnak számító fotók alapján készültek, s különféle, a haláltáborokhoz és a gázkamrákhoz kapcsolódó témák látható rajtuk: gázkamraajtók és -belsők, a mauthauseni táj, a sobibóri fák, az egyik auschwitzi sonderkommandós fotó reprodukciója. Mindegyik ugyanannak a kék színnek az árnyalatait használja, kissé egy-egy régi, már kifakult fotóra

30 Lásd Hirsch, Marianne: *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012.

31 Gutfreund, Amir: *A mi holokausztunk*. (Fordította: Rajki András.) Budapest: Európa, 2013. E problémáról és a regény poétikájáról bővebben lásd: Kisantal Tamás: *A buchenwaldi pillanat* (Amir Gutfreund: A mi holokausztunk). *Jelenkor*, 2013/9. 943–948.

emlékeztetve. Erről a színről kapta nevét a sorozat: a poroszkék (amelyet berlini kéknek is neveznek) alapja a 18. század elején megjelent ferrocianid alapú festék. E szín hamar divatossá vált a korszakban, és a porosz hadsereg egyenruhájának jellegzetes árnyalatát adta. A festék vegyületét alkotó ferrocianid rokonságban áll a Zyklon B fő összetevőjével, a hidrogéncianiddal. A cián és a vas reakcióba lépése folytán a gázkamrák falán is időnként poroszkék színű lerakódás található – például Majdanekben.

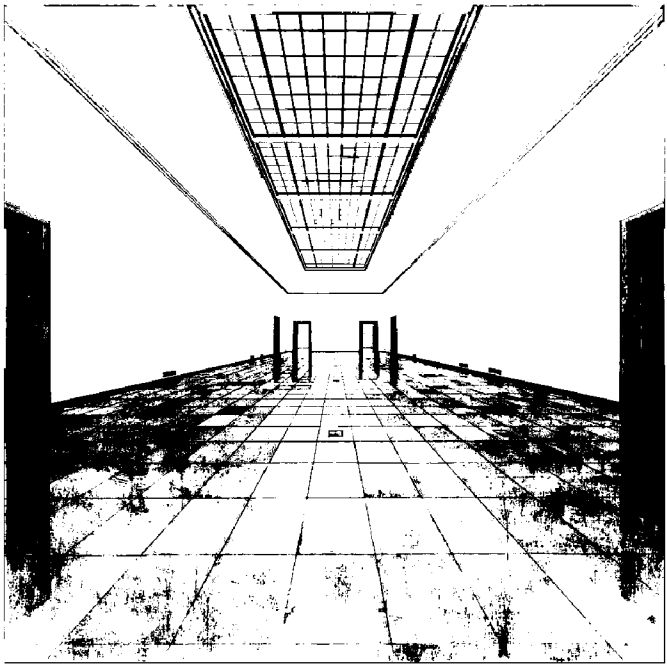
1. kép: A majdaneki gázkamra
(forrás: United States Holocaust Memorial Museum,
https://collections.ushmm.org/search/catalog/pa1067795)

Mint a mexikóvárosi kiállítás brosúrájában Jusidman a holokauszt képzőművészeti reprezentálhatóságának kérdésével kapcsolatban kifejti:

> „...egy szörnyű véletlen folytán a festészet és a nácik által elkövetett népirtás legalább egy elemében közös, ez pedig a poroszkék szín.

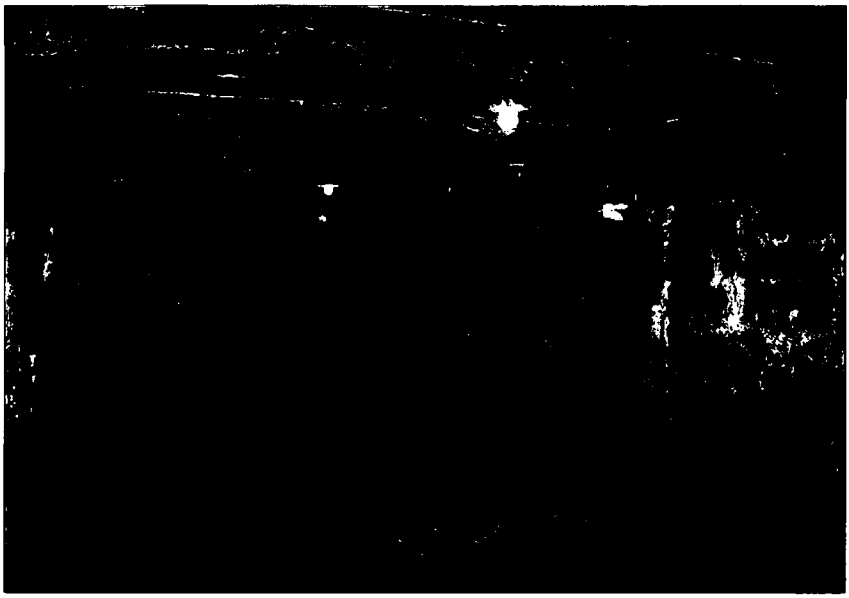
> E rokonság nem kitaláció vagy kósza ötlet, hanem fájdalmas, de valós tény, amely cáfolja azt az elképzelést, hogy a festészet ne foglalkozhatna a holokausztta l – hiszen a holokauszt kezdettől fogva e sajátos színben fejezte ki magát."[32]

A kiállítás első képe a müncheni Haus Der Kunst belső terét ábrázolja: azt a galériát, amelyben 1937-ben a náci művészetet bemutató kiállítás megnyílt. Ez nemcsak történelmi utalásként fontos, hanem ezáltal a néző mintegy metaforikusan belép a nácizmus „művészetébe", a poroszkék színárnyalatú koncentrációs tábori helyszínek, gázkamrabelsők világába.



2. kép: Yishai Jusidman: A Haus Der Kunst belső tere (Prussian Blue–képsorozat)
Yishai Jusidman: Haus Der Kunst
(forrás: http://www.yishaijusidman.com/prussian-blue/)

32 Jusidman, Yishai: Why Prussian Blue? In: *Prussian Blue*. December 1, 2017. – March 25, 2018. Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco, CA. https://ybca.org/wp-content/uploads/2019/07/Yishai-Jusidman_Final-Brochure_Web.pdf



3. kép: Yishai Jusidman: Auschwitz (Prussian Blue–képsorozat)
forrás: http://www.yishaijusidman.com/prussian-blue/

Vagyis Jusidman azáltal, hogy a korabeli képeket a Zyklon B vegyületével rokon anyaggal festi le, a holokausztot nemcsak az ábrázolás témájává, hanem materiális médiumává is teszi. Nem a konkrét történelmi eseményeket akarja megjeleníteni, hanem a hozzájuk kapcsolódó közeget: a festék és a fényképek történetét, a holokauszthoz vezető utat és a holokauszt emlékezetét. Megközelítését leginkább a holland irodalomtörténész, Ernst van Alphen „holokauszthatás"-fogalmával lehet jellemezni. Alphen főként kortárs képzőművészeti példákból kiindulva határoz meg egy olyan eljárásmódot, amely nem a reprezentációra épül (vagyis nem az ábrázolás referenciális dimenzióját helyezi előtérbe), hanem a holokauszt rajta keresztül „megjelenik, újra eljátszódik. A beszédaktus-elmélet fogalmaival azt mondhatnánk (...), a holokauszt nem konstatív művelettel jelenítődik meg – vagyis nem közvetett beszámolóként, mint egy beszédaktus valós vagy hamis

tartalma –, hanem performatív hatás révén. E performatív aktusok »létrehozzák« a holokausztot, pontosabban annak valamilyen speciális aspektusát."[33]

Jusidman képein a gázkamrák már üresek, a holokauszt után vagyunk. Nem kísérli, nem is kísérelheti meg a korabeli történéseket reprezentálni, hiszen ezek, akárcsak a gázkamrák ajtajai, bezáródtak, számunkra nem hozzáférhetők. Tudjuk, mi történt, ahogy leírásokból azt is pontosan rekonstruálhatjuk, mi volt ott bent, az utolsó percekben. Mégsem tudhatunk semmit, a szenvedés, a halál elképzelhetetlen számunkra. A gázkamra a holokauszt esszenciája, ahogy talán az is jól megmutatja a holokauszt és a művészet viszonyát, hogy a különböző korszakokban mit és mennyire lehetett ebből megjeleníteni.

33 Alphen, Ernest van: *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1997. 10.

Sándor Klára

A NYELV ELFAJZÁSÁNAK LEHETŐSÉGEI[1]

Bevezetés

Elfajulhat-e a nyelv? Az 1930-as években bizonyára sokan válaszoltak volna határozott igennel erre a kérdésre, s ha kicsit másképp tesszük föl – elromolhat-e a nyelv –, valószínű, hogy a magyar kultúrában felnőtt emberek túlnyomó többsége ma szintén igennel válaszol. A nemsztenderd nyelvváltozatok használatát (a laikus ítéletekben: „nyelvjárásiasság" és „bunkó beszéd"), a frissen bekerülő kölcsönszavak („elangolosodás") társas jelentését és az ezekhez az elemekhez fűződő attitűdöket és a tudatos szabályszegést (szleng és trágárkodás) a nyelvszociológia vizsgálja – ezek képezik a nyelvi megbélyegzés és az ezen alapuló nyelvi diszkrimináció alapját, ettől nem függetlenül ezekhez kapcsolódik a legtöbb nyelvi mítosz és nyelvművelő babona, s – ugyancsak mindezekkel szoros összefüggésben – elsősorban ezek a jelenségek állnak a nyelvet az elfajzástól megóvni vágyó nyelvvédelmi tevékenység középpontjában. Az alábbiakban ezekről lesz tehát szó.

Nyelvészet és nyelvészkedés

Mielőtt rátérnék arra, hogy a laikus – vagy „népi" (folk) nyelvészeti nézetek szerint miféle módokon fajulhat el a nyelv, fontos leszögezni: a nyelvészek szerint semmilyen módon. A nemsztenderd változatok nyelvi értelemben ugyanannyit érnek, mint a sztenderd változatok, csak a társadalmi megítélésük más, a tudatos szabályszegés (szleng, trágárság) pedig a nyelvi viselkedés fontos része. A nyelvészet mint tudományos tevékenység és a nyelv romlásától félő laikus nyelvészeti

1 A szerző az SZTE BTK Kulturális Örökség és Humán Információtudományi Tanszékének és a Comenius Egyetem (Pozsony) Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékének egyetemi tanára. A kutatást a Szegedi Tudományegyetem Interdiszciplináris Kutatásfejlesztési és Innovációs Kiválósági Központ (IKIKK) Humán és Társadalomtudományi Klaszterének Digitális Társadalom Kompetenciaközpontja támogatta. A szerző a Kulturális Örökség és Digitális Társadalom kutatócsoport vezetője.

vélekedések elkülönítése régen megtörtént, a nyelvészeti tankönyvek leszögezik, hogy a nyelvészet deskriptív, nem preskriptív. Miért nem sikerül mégsem átvinni a köztudatba, hogy a nyelvész megfigyel és elemez, nem pedig illemtanár? Összefoglalva a végső választ: mert a nyelv „helyességének" gondolata többszörösen kultúránkba ágyazva öröklődik nemzedékről nemzedékre.

Mielőtt áttekintjük ezeket a kulturális rétegeket, fontos tudnunk arról, hogy a leíró és előíró szemlélet másként viszonyul a legnagyobb nyílt társadalmi tekintélyű nyelvváltozathoz. A nem nyelvészeti irodalomban *irodalmi nyelvnek* vagy *nemzeti nyelvnek* hívják, a nyelvészeti irodalom a semleges *sztenderd változat* megnevezést használja, értékítélet nélkül, s nyelvi értelemben ugyanolyan (kissé szabálytalanabb) változat, mint a többi, tekintélyét társadalmi presztízsének köszönheti – a sztenderdek alapja korábban a politikai és/vagy kulturális elit változata volt. A laikus vélekedésekben a sztenderd változat a nyelv „igazi" formája, sőt sokszor azonosítják az adott nyelvvel.

A sztenderd nyelvváltozat elsajátítását sokan egyszerűnek, kis fáradsággal, odafigyeléssel megoldhatónak vélik – nincs igazuk. Akik otthon nem a sztenderd változatot sajátították el szüleiktől, sokszor nem tudják pontosan a sztenderd és a saját nyelvváltozatuk közötti különbségeket, s ha tudják is, a beszéd jórészt és jó esetben automatikus tevékenység. Ráadásul a saját nyelvváltozat a saját csoporthoz tartozást, a saját nyelv elhagyása szimbolikusan a saját csoport elhagyását jelenti, tehát pszicholingvisztikai és identitásjelölő szempontok is akadályozzák az átállást.

Népi nyelvészet

A világ különböző tájain gyűjtött népmesék, írott források – köztük a Biblia – tanúskodnak arról, hogy az emberek érdeklődését régen foglalkoztatják a nyelvek kisebb-nagyobb eltérései, s az emberek ma is szívesen formálnak véleményt mások nyelvhasználatáról. Érthetően: a nyelv az emberi élet egyik kiemelkedően fontos tartozéka, az emberek szívesen osztják meg, amit tudni vélnek róla. Saját nyelvhasználatunk összevetése másokéval azért kap kiemelt szerepet, mert a nyelv identitásaink, csoporthoz tartozásunk fontos jelzője; a fülünknek szokatlan nyelvhasználat figyelemfölkeltő, mert arra utal, hogy beszélgetőtársunk nem a mi csoportunk tagja.

A népi nyelvészet kijelentései is olyanok, mint minden más népi „tudomány" (népi biológia, fizika, pszichológia, orvoslás, időjárásjóslás) vélekedései:[2] a megállapítások között van saját tapasztalaton nyugvó és van a kultúrával tanult, készen kapott hiedelem;[3] s ugyanúgy a hétköznapi életben vannak segítségünkre, megkönnyítik a világban való eligazodást, függetlenül attól, hogy tartalmuk menynyire egyezik a valósággal. A népi nyelvészeti tudás érdekes a nyelvészek számára is: részben mert befolyásolja a nyelvhasználatot és a nyelvi változásokat,[4] s föltárja annak a kultúrának a sokszor expliciten meg sem fogalmazott összefüggéseit, amelyben e tudás létrejött és öröklődik: hogy egy-egy közösség hogyan kapcsolja össze a nyelvhasználatot erkölcsi, vallási, politikai értékítéletekkel, hogyan írja le, próbálja értelmezni a világot a nyelvet és használóit illetően.

Melyek a legalapvetőbb népi nyelvészeti hiedelmek? Hogyan erősítik a kulturális beágyazottság rétegei azt a meggyőződést, hogy a nyelvnek vannak helyes és helytelen, jó és rossz – egészséges és elfajzott – formái?

A népi nyelvészeti tudás legelterjedtebb s egyben alapvető eleme, hogy aki úgy beszél, mint én, az saját csoportom tagja, aki nem, az többé vagy kevésbé idegen – azaz: nyilvánvaló a nyelv és a csoportidentitás szoros kapcsolata. Ez a kapcsolat olyan erős, hogy az idegenre másik nyelvet vetíthetünk rá, akkor is, ha értjük. Ebből két további, szintén különböző kultúrákból is jól adatolható népi nyelvészeti ismeretelem vezethető le. Az egyik az a meggyőződés, hogy „a" nyelv mindig az én csoportom nyelve. Jól ismert példákkal: aki nem ezt beszéli, az „barbár", „néma". A másik, hogy a nyelvi eltérések akkor is használhatók a csoporthovatartozás megállapítására, ha más eszközünk nincs rá – ennek első, írásban is fennmaradt emléke a jól ismert Sibboleth-történet.[5]

A nyelv és a csoportidentitás összekapcsolásának fölismerése önmagában nem kell, hogy diszkriminációhoz vagy akár csak megbélyegzéshez vezessen, előíró viselkedéshez pedig végképp nem: ha a csoportok viselkedése kölcsönös lehet, akkor nem csak a *Sibbolet*et ejtők mészárolhatják le a *Szibbolet*et ejtőket, történhet ez fordítva is. A normatív, előíró nyelvi viselkedés már a komplex társadalmak

2 Schrempp, Gregory: Folklore and science: Inflections of „folk" in cognitive research. *Journal of Folklore Research*, 33/3, 191–206. 1996.

3 A hiedelmek terminust Tóth és Csányi értelmezésében használom: ide tartozik valamennyi kulturálisan öröklődő nézetegyüttes. (Tóth Balázs – Csányi Vilmos: *Hiedelmeink*. Budapest: Libri. 2017.)

4 Preston, Dennis R. – Niedzielski, Nancy A.: *Folk Linguistics*. Berlin – New York: Mouton de Gruyter. 2000. 18–19.

5 Bír 12, 5–6.

sajátja, amelyekben egy csoport ellenőrzi a többit, s a hatalomra került csoport elvárja, hogy a többi azzal is kifejezze lojalitását, hogy elfogadja „a" nyelvnek azt a nyelvet, amelyet az ellenőrző csoport beszél. Amikor az egyik csoport saját szabályait, szokásait, nézeteit, nyelvét nevezi ki a szabályok, szokások, nézetek, nyelv természetes, erkölcsös, helyes változatának, akkor az alávetett csoportokról kialakított vélemények – sztereotípiák – a megfigyelésből, jellemzésből a butaság, erkölcstelenség, alárendeltség bélyegévé válnak. Az első fázisban nagy szerepet kap, hogy a politikai, gazdasági hatalom mit diktál, de a nyelv elfajzásának módozatait alapvetően a kulturális tekintélyt birtoklók állapítják meg, az általuk is örökölt, illetve továbbalakított nyelvi hiedelmeknek megfelelően.[6]

A tökéletes nyelv hiedelme

Annak föltételezéséhez, hogy a nyelv el tud romlani, alapvető az a hiedelem, hogy a nyelvnek van tökéletes fomája. A nyelv változása ehhez az eszményi állapothoz képest lehet „fejlődés" vagy „romlás". Ez a platonisztikus nyelvfelfogás, legalábbis az európai kultúrában, áthatja a köznapi, laikus nyelvfelfogást,[7] de erre épül Saussure *langue* és *parole* szembeállítása, s ez az alapja annak, hogy Chomsky az ideális beszélő/hallgató közötti kommunikáció elképzelt nyelvét szándékozott leírni.

Az európai kultúrában általános érvényű hiedelem az írott szöveget véli a nyelv „valódi" formájának, az élőbeszédet pedig az írott nyelv romlott változatának.[8] Az írás kiemelt tekintélye érthető: bármelyik írás történetét vizsgáljuk is, azt látjuk, hogy kezdetben csak egy kiválasztott elitnek volt lehetősége írástudóvá válni, ez önmagában is nagy tekintélyt jelentett. A szakrális szövegek megjelenése tovább növelte magának az írásbeliségnek a presztízsét. Az írott szöveg maradandósága szintén azt sugallja, hogy az írás a nyelv autentikus, ideális megjelenési formája, a beszéd ennek csökevényes árnyképe. A nem fonetikus írások

6 A nyelvre vonatkozó népi nyelvészeti ismeretek alapjául szolgáló hiedelmeket a nyelvészeti irodalomban *nyelvi mítoszoknak* (Bauer, Laurie – Trudgill, Peter eds.: *Language Myths*. London: Penguin. 1998), illetve *nyelvi ideológiáknak* is nevezik. Az utóbbi lehet semleges (ezek a nézetek a beszélés néprajzának tanulmányozásából nőttek ki), de foglalhat magában kritikai attitűdöt is, ez esetben a szerző a hatalmi szerkezet dekonstruálását is célnak tekinti (a két irány eltéréseiről l. Woolard, Kathryn A. – Schieffelin, Bambi B.: Language Ideology. *Annual Review of Anthropology*, 23/1. 1994. 55–82). A *hiedelmek* megnevezés választásával a népi nyelvészet humánetológiai hátterének fontosságát és a leírás semlegességének szükségességét hangsúlyozom.

7 Preston – Niedzielski, 2000.

8 Andersson, Lars-Gunnar – Trudgill, Peter: *Bad Language.* Penguin, 1990.

megengedik, hogy az írott szöveget úgy olvassák, ahogyan egyébként is beszélnek, a fonetikus írások azonban megkötik a betűk értelmezésében az olvasót, s ezzel létrejött annak a lehetősége, hogy az írott szövegek nyelve és a beszélt nyelv jelentősen eltávolodjon egymástól. A rögzített szövegeket etalonnak tételezve könnyebb romlásnak, mint javulásnak vagy egyszerűen változásnak értelmezni a nyelvben lejátszódó folyamatokat. A filológia fölvirágzása, az „eredeti szöveg" megismerésének a vágya tovább erősítette azt az érzést, hogy a nyelv romlik, s lehetővé vált az is, hogy a nagy elődök írásművészete követendő példaként szolgáljon. A gondolat széles körű elterjedéséhez szükség volt az írásbeliség terjedésére, és ezzel szorosan összekapcsolódva az iskoláztatás általánossá válására.

Szintén a romlással kapcsolatos hiedelem, hogy a nyelv lehet „szép" és „csúnya", logikus" és „illogikus", „gazdaságos" és „fölöslegességeket tartalmazó". Ezek a nézetek valószínűleg a középkori grammatika-felfogás és -oktatás lesüllyedt és folklorizálódott maradványai, s vélhetően kapcsolatban állnak azzal a mára jórészt kiveszett hiedelemmel, hogy lehetősége szerint minden nyelvek mércéje a latin legyen. A funkcionalitás előtérbe helyezését megerősíti az az általánosan érvényesnek tekintett hiedelem, hogy „a nyelv a gondolatok közlésének eszköze", s ezért úgy kell alakítani, hogy ezt a funkcióját a lehető leghatékonyabban betölthesse. Ez a hiedelem egy másik nagy hagyományban, a racionalitás mindenekfölöttvalóságába vetett hitben gyökerezik, s később hozzákapcsolódott az a fogalmi metafora, amely a nyelvet gépnek tekinti, ennek következtében logikusan, gazdaságosan és pontosan (félreértések nélkül) működővé szeretné alakítani, s bízik abban, hogy a nyelv „tökéletesebbé" tehető, szükség esetén „megjavítható".

A nyelvszellem és a nemzet

A „tökéletes nyelv" hiedelméhez gyakran hozzákapcsolódik egy másik, jóval később kialakult hiedelem is, nevezetesen hogy a nyelv „szelleme" a nyelvet beszélő „nép lelkét" fejezi ki, s ezért veszélyes, ha „idegen elemek" szüremkednek bele vagy egyenesen árasztják el. E hiedelem modern változata abból a szemléletből indul ki, hogy egy-egy közösség nyelve, kultúrája és gondolkodásmódja elválaszthatatlan egymástól, de figyeljünk rá, hogy a romantikus nyelvfilozófia,[9] amely ezt az összekapcsolódást hangsúlyozta, kifejezetten elvetette az eszményi

9 A paradigma részletes leírása és nyelvszemléletének bemutatása: Békés Vera: *A hiányzó paradigma*. Debrecen: Latin Betűk. 1997.

nyelv tételét, s a nyelv változását folyamatosnak tekintette, anélkül, hogy bármiféle értékítéletet mondott volna róla. A „nemzeti szellem kifejezője a nyelv" hiedelmet megerősítette, hogy sok nyelv sztenderdizációja a nemzetállam eszméjének 19. századi kialakulásakor történt, így a nyelvet a nemzet megtartójának gondolják. A magyar kultúrát ez, jól ismert okok miatt, erőteljesen jellemzi: a nemzettudat és a magyar nyelv ügye elválaszthatatlanul egybefonódik. A nyelv mint nemzetösszetartó erő hiedelméhez szorosan kapcsolódik az a hiedelem, hogy az irodalom nyelvének zsinórmértékül kell szolgálnia a „helyes" nyelvhasználat számára. A 18–19. századi szókincsbővítő munkálkodások sikerre vitelében a szépirodalomnak jelentős szerepe volt: az új szavak nagy részét az emberek a szépirodalmi művekből ismerhették meg.

Az itt vázlatosan fölsorolt hiedelmek nem csak a magyar kultúrában jelennek meg – nagyon hasonló nézetekkel más európai és észak-amerikai országokban is találkozhatunk.[10] A közös vonások egy része az európai kultúra közös gyökereire vezethető vissza – az aranykor-mítosz, a „tökéletes" nyelv léte, az írott nyelv tekintélye, a nyelvi racionalitás hite –, más részük e kultúrák hasonló történetében és egymásra hatásában kereshető – így a nemzetállamok kialakulásának és a sztenderd kiépítésének egybeesése és összefonódása. Az sem egyedülálló, hogy nemzeti szimbólum csak a nyelv „legjobb" formája, azaz a sztenderd változat lehet, s hogy éppen ezért a nemzeti identitás fömutatását a sztenderd föltétlen tisztelete, az érte való aggódás jelenti.[11]

A nyelvművelés metaforái

A nyelvelfajzással hivatalból foglalkozó nyelvművelés alapjául ezek a hiedelmek szolgálnak. E gondolati háttér explicit megfogalmazásokban is gyakran megjelenik a különféle nyelvművelő írásokban, de megnyilvánul abban is, hogy a nyelvművelők milyen ítéleteket és tevékenységeket tartanak értelmesnek, s

10 Vö. pl. Andersson – Trudgill, 1990, Milroy, James – Milroy, Lesley: *Authority in Language*. 2nd edition. London – New York: Routledge. 1991, Bauer – Trudgill, 1998.

11 Így van például a lengyel kultúrában (Jahr, Ernst Håkon – Janicki, Karol: The function of the standard variety: a contrastive study of Norwegian and Polish. *International Journal of the Sociology of Language* 115, 1995. 125–145.), máshogy alakult viszont a norvég sztenderdek és a nemzeti függetlenség eszméjének viszonya (Jahr, Ernst Håkon: On the use of dialects in Norway. In: Sándor, Klára (ed.): *Issues on Language Cultivation*, Szeged: JGyF Kiadó. 2000. 75–84.).

megmutatkoznak azokban a fogalmi metaforákban[12] is, amelyeket a nyelvművelő irodalom nagy kedvvel használ.

A magyar nyelvművelő szövegekben leggyakrabban szereplő fogalmi metaforák[13] közül az egyik, a HÁBORÚ szorosan kapcsolódik a nyelv és a nemzet tételszerű azonosításához: a nyelv a nemzet, s a nemzetet mint elvont fogalmat szintén metafora segítségével azonosítjuk saját csoportunkkal s végső soron magunkkal (a nemzet EMBER). Így már nem értelmetlen arról beszélni, hogy a nyelvet védelmezni kell, mert támadások érik, idegenek fenyegetik, támadók törnek a létére, ellenséggel szemben kell védekeznie. Az *ellenség* lehet egy-egy jelenség, amely *támadja* a nyelvet, s amely ellen *küzdeni, harcolni* kell. A nyelvművelés *nyelvvédelem, csata, harc, küzdelem, hadviselés, háború, portya*; a nyelvművelő *őr, baka*; a nyelvművelő lap *könnyűlovasság*, a nyelvnek *őrei* vannak.

A másik két leggyakrabban használt metafora az ELVADULT KERT és a BETEG EMBER fogalma köré szerveződik. A betegséggel való példálózgatás (a nyelv *testét fekélyek borítják, koleraként pusztít* benne egy-egy új jelenség stb.) veszélyérzetet kelt, s már önmagában az *ápolás* is azt sugallja, hogy a nyelv alapállapota a betegség. Az *ápolás* természetesen a KERT metaforának is része, hiszen a növényeket is *ellephetik* a *kórokozók*, kertspecifikusabban a *kártevők, gyom, gaz, burjánzanak* benne a *fattyúhajtások*, mindezeket *irtani,* illetve *nyesegetni* kell. Az 1930-as években gyakori volt a PISZKOS KÖRNYEZET metafora: a nyelvet *elöntötte a szemét, elárasztotta a szenny*, és ezért a nyelvművelés dolga a *tisztítás, söprés, nagytakarítás* volt. Ritkább és fiatalabb a nyelv TERMÉSZETES FOLYÓ metafora, ez esetben a nyelvművelő *tartja megfelelő mederben* a nyelv változásait; újabban előfordul, hogy a nyelvművelőt a világítótorony veszélyt jelző ŐR-éhez vagy a katasztrófát előre jelezni képes SZEIZMOGRÁF-hoz tartják hasonlatosnak – mintha másoknál jobban ismernék a veszélyek természetét, és ezeket segítőkészen előre jeleznék.

E metaforák ereje abban áll, hogy észrevétlenül terjesztik ki az egyik jelenség tulajdonságait egy másikra: miután az emberek a nyelvet veszélyes idegen támadók célpontjának, gyomos kertnek, súlyos betegnek, zátonyok közt vergődő

12 A fogalmi metafora (elsőként Lakoff, George – Johnson, Mark: *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1980) az a kognitív folyamat, amikor egy kevésbé ismert fogalmat egy jól ismert fogalom tulajdonságaival jellemzünk. A nyílt azonosítás ezekben az esetekben hiányzik, és a beszélők nincsenek tudatában annak, hogy úgy beszélnek egy jelenségről, mintha az egy másik lenne.)

13 A példákat nyelvművelő könyvekből, cikkgyűjteményekből és az *Édes Anyanyelvünk* írásaiból gyűjtöttem össze.

hajónak, a nyelvi változásokat pedig pusztító földrengésnek – azaz az eszményi állapottól való eltérésnek, „elfajulásnak" – *képzelik el*, már nem kérdőjelezik meg, hogy szükség van nyelvvédő háborúra és hadvezérre, gyomirtásra és kertészre, gyógyításra és orvosra, de akár toronyőrre és szeizmográfra is.

Az „igényes" nyelv(használat) ismérvei

A nyelvművelő írások mindig valamilyen értékesnek tekintett tulajdonság elérését tűzik ki célul: hogy a „helyes" nyelvhasználat az, ami *észszerű, logikus, gazdaságos, érthető, szép, megfelel a nyelvtannak, a nyelvtörténeti előzményeknek, a nagy írók példáját követi.* Ezek a szempontok persze szubjektívak, és a nyelv vonatkozásában értelmezhetetlenek, így alkalmatlanok arra, hogy a „nyelvhelyesség" kérdéseinek eldöntésében használhassuk őket. Más, biztonságosan használható szempontok viszont nincsenek. Hasonlóképpen értelmezhetetlen nyelvészeti keretben, milyen a „helytelen" nyelvhasználat: nem lehet tudni például, pontosan mitől *pongyola, igénytelen* valakinek a beszéde, mitől *csúnya* egy toldalékolt szó hangzása az egyik esetben, de nem az ugyanaz egy másikban.

Sok ember szemében teszi megkérdőjelezhetetlenné a nyelvművelés létjogosultságát, hogy a „nyelvi igényességre" törekvést szorosan összekapcsolják a nemzettudattal. Érthetően, hiszen ez iskolai tananyag: megtanultuk, hogy a modern nemzeti identitás elválaszthatatlan a magyar nyelv fölemelésétől és fejlesztésétől – nyelvészeti terminusokkal: sztenderdizációjától és szókincsbővítésétől, s ezzel együtt nyelvhasználati tartományainak kiterjesztésétől. A magyar kultúrában a nemzet és a nyelv összekapcsolása gyakran kiegészül a szépirodalommal is: a nyelvművelő írásokban sokáig általános volt az a kívánalom, hogy az íróknak és a költőknek kizárólag a jellemábrázolás kedvéért, de akkor is önmérséklettel szabad csak alkalmazniuk „helytelen", s különösen a „durva" nyelvi formákat.

Összegezve az eddigieket: a nyelv elfajzásának (megbetegedésének, túlburjánzásának, kiöntésének) megakadályozását célzó tevékenység, a nyelvművelés azokra a hiedelmekre épül, amelyek hosszú ideje velünk élnek, s ezt a mély kulturális beágyazottságot jócskán megerősíti az a kognitív támasz, amelyet egyrészt a nyelvművelés legkedveltebb fogalmi metaforái állítanak elő, másrészt azok a kulturális diskurzusok, amelyeket ez a retorika előhív. Röviden: hogy ha valaki nem akarja magára húzni, hogy ostoba, műveletlen, s ráadásul még nem is jó hazafi, az

nyíltan nem kérdőjelezi meg a nyelvművelés fontosságát, s törekszik arra, hogy ne engedje elfajulni a nyelvet.

Intézményesültség

A magyar nyelvművelés mindezek mellett kivételesnek mondható intézményi háttérrel rendelkezik. A *nyelvművelés* más, szintén normatívnak mondható országokban, például Nagy-Britanniában laikusok által végzett preskriptív tevékenység, amely esztétikai, nyelvtörténeti, logikai vagy morális alapon hozott értékítéletekből kiindulva próbálta terjeszteni a „helyes" nyelvhasználat szabályait, s elsődleges színtere az iskola és az írott sajtó volt.[14] Nálunk az iskolai és a közmédiában meglévő jelenléte mellett államilag támogatott „civil" mozgalom működteti, s még ma is van respektje a tudományos életben.

Az iskola az 1930-as évektől a nyelvművelés kiemelt működési területe. A magyar szakos tanárok oktatásában a nyelvművelés a közelmúltig kötelező tantárgy volt, sőt a főiskolákon a nem magyar szakosoknak is kellett nyelvművelést tanulniuk. A magyar nyelvtanoktatás évtizedekig nyelvhelyesség-központú volt – nemrégiben még használatban volt olyan tankönyv, amely szó szerint arra biztatta a gyerekeket, hogy „nevessék ki nyelvhelyességi hibát" ejtő (azaz a sztenderdtől eltérő nyelvváltozatot használó) társaikat. A magyar nyelvi versenyek feladatlapjai sok nyelvhelyességi feladatot tartalmaztak, évente többfelé rendeztek nyelvművelő táborokat. Igaz, ezek a szerveződések mindössze néhány ezer embert szólítottak meg, inkább egy-egy tanár körül szerveződtek, ettől függetlenül az iskolában megalapozták a nyelvművelés tekintélyét: azzal is, hogy a tanárok egy bizonyos nyelvhasználatot „jó"-nak, „helyes"-nek, „szép"-nek ítélnek, másokat „rossz"-nak, „helytelen"-nek, „csúnyá"-nak; s azzal is, hogy a „nyelvtani versenyek" tárgya nem a nyelvészeti ismeretek összemérése, hanem a „helyes kiejtés", a „helyes nyelvhasználat", a „helyes hangsúlyozás" stb. volt.

A legismertebb nyelvművelő szervezet az 1989-ben alakult *Anyanyelvápolók Szövetsége* (ASZ) amely a Hazafias Népfront „Olvasó népért" mozgalmának beszéd- és magatartáskultúrát gondozó albizottságából jött létre. Együttműködésben dolgozik több határontúli magyar szervezettel, a Honismereti Szövetséggel, a Katolikus Rádióval, de a Petőfi Irodalmi Múzeummal és a Magyar

14 A nyelvművelő tevékenység négy országra vonatkozó összehasonlító leírása: Sándor, Klára (ed.): *Issues on Language Cultivation*. Szeged: JGyF Kiadó. 2001.

Zene Házával is. Szoros kapcsolatban áll a széphalmi Magyar Nyelv Múzeumával és a Kazinczy-díj Alapítvánnyal.[15] A szervezet lapja az *Édes Anyanyelvünk* – a kiadvány jóval az ASZ megalapítása előtt, 1979-ben indult, az MTA, a Magyar Nyelvtudományi Társaság és a TIT támogatásával. Az ASZ célja kezdetben a nyelvművelés népszerűsítése, és az „anyanyelvi öntudat" fölébresztése volt, szómagyarító pályázatokat hirdetett, ma inkább előadásokat, táborokat szervez, s a lapban is szelídebb hangvételűvé váltak az írások.[16]

A Kádár-korban az *Édes Anyanyelvünk*ön kívül széles médiaháttere volt a nyelvművelésnek. Rendszeresen közöltek hosszabb terjedelmű nyelvművelő írásokat a nyelvészeti folyóiratok, rövidebb intelmeket a napi- és hetilapok, vagy a rekordpéldányszámban eladott *Rádió- és Televízióújság*. A rádióban a legendás vasárnapi *Édes anyanyelvünk*ön kívül sok más nyelvápolásra szánt műsort is lehetett hallgatni, a televízióban a legtöbben az időszak végén indult, 1987 és 1997 között futó *Álljunk meg egy szóra!* adásait ismerték; a rendszerváltás után a Duna Televízió sugározta a legtöbb ilyen jellegű műsort.

A nyelvművelés az akadémiai életben 1931-ben vetette meg a lábát, de csak 1950 után erősödött meg (l. alább). Az aktív Akadémián belül nyelvművelő tevékenység az utóbbi évtizedekben lényegében megszűnt, viszont az *Édes Anyanyelvünk* impresszumában 2021-ig szerepelt szakmai támogatóként az illetékesnek tartott bizottság, s az MTA Nyelvtudományi Intézetének is volt nyelvműveléssel foglalkozó osztálya.

A leghatékonyabb intézményi háttért s a nyelvművelés társadalmi jelenlétének stabilitását azonban kétségkívül a magyar nyelvművelés és a hatalmon lévő politikai irányzatok bensőséges viszonya biztosítja.

15 https://anyanyelvapolo.hu/

16 Azért a hagyományos nyelvművelő hitvallás is szerepel az ASZ honlapján, Deme László megfogalmazásában: „A nyelvet gondozni ápolni kell, mint a kényes növényt. […] A nyelvművelés, az anyanyelv féltő ápolása közügy, mindenki ügye, mindenki feladata. A nyelvészek, a szakemberek rá tudnak mutatni a tévutakra, ki tudják jelölni a helyes irányt; de a nagy közösség akarata és tevékenykedése nélkül semeddig sem jutnak." https://anyanyelvapolo.hu/deme-laszlo-anyanyelvunkrol-apoloirol-szovetsegukrol/

Nyelvművelés és politika

Az „igényes" nyelvhasználat követelményeinek egy része korszakonként változik: az általánosabb „hibákat" más-más minősítések is kiegészíthetik, például *idegen, korcs; nyelvjárásias, előkelősködő, a közöstől eltérő*; stb. A magyar nyelvművelés történetét végigkövetve kiderül, hogy ezek divatját az adott korban uralkodó központosító politikai ideológia alakítja. Az egymást váltó uralkodó politikai eszméknek megfelelően változnak a „nyelvhelyesség" legfontosabb kritériumai, a legfenyegetőbbnek érzett „veszélyek" vagy a leggyakoribbnak gondolt „hibák" – s így a sürgetőnek vélt feladatok kijelölése is.

A magyar nyelvművelés történetét többnyire Kazinczyval kezdik, s kétségtelen, hogy Kazinczy – és saját nyelvváltozata – alapvető szerepet kapott a későbbi magyar sztenderd változat létrejöttében, azt is jól tudjuk, hogy meglehetősen normatív szemléletű volt, s hitt abban, hogy létrehozható az eszményi, egységes nyelv, amely az irodalom és a tudomány nyelveként a nemzeti identitásnak is kifejezője lehet. Ugyanakkor nem állt mögötte testület, így Kazinczyt magát lehet ugyan nyelvművelőnek nevezni, de a nyelvművelés mint intézményesített tevékenység ebben a korszakban nem volt még jelen.

A nyelvművelés intézményes háttere a Magyar Tudós Társaság megalapításával született meg, legalábbis így él a köztudatban, s így tartja számon a nyelvművelés belső története is.[17] Ugyanakkor az alapítás (1825), vagy a tényleges működés megkezdése (1830) után a század utolsó harmadáig hiába próbálunk a mai értelemben vett nyelvművelő elvet kimutatni a testülethez tartozók működésében – minden bizonnyal azért, mert a korszak nyelvszemlélete élesen szembement a „gyógyítás", „nyesegetés", a „helyes mederbe terelés", a „a hibák elleni küzdelem" gondolatával: a nyelvet a romantikus nyelvfilozófia gondolkodásmódjának megfelelően természeti jelenségnek tekintették, amelynek megismerni, s nem előírni kell a szabályait.

A Magyar Tudós Társaság s később az Akadémia célja a magyar nyelv mint egész elismertetése volt, nem pedig egy egyedül „helyes" változat kidolgozása. Amikor Teleki József, a társaság első elnöke a „nyelvművelés arany szabadságáról" írt néhány évvel korábban, az az anyanyelvi beszéd megújításának szabadságára vonatkozott, nem pedig a korlátozó folyamatok szükségességére. Másképpen fogalmazva: a tudós testület célja nem egy kiemelt változat kizárólagossá tétele, helyességének ellenőrzése volt, hanem a magyar nyelv elismertetése és

17 Fábián Pál: *Nyelvművelésünk évszázadai*. Budapest: Gondolat. 1984, 43.

szókincsének bővítése Sőt, Teleki kifejezetten irtózott az olyan nyelvszabályozó intézményektől, amilyennek az olasz és francia akadémiát tartotta, ezeket „a legnagyobb szörnyeteg"-nek, „a sötét századok legiszonyúbb szüleményé"-nek nevezte, amely „diktátoros hatalma által" „egész nemzeteket és több századokat csúfos békóba tud vetni." Összhangban azzal, hogy „megfoghatatlan balgaság"-nak tartotta, hogy valaki „egy tökéletes nyelvbéli ideált" állítson föl, és „nyelvünknek ahhoz való alkalmazását erőltesse".[18]

A mai értelemben vett „hibakereső", „törvényalkotó" nyelvművelés a 19. század utolsó harmadában vált gyakorlattá. Ekkor lépett színre az első hivatásos nyelvművelő, Szarvas Gábor, az 1872-ben indított *Magyar Nyelvőr* szerkesztője, aki már azt az képviselte, hogy a nyelvben a változatok közül csak egyetlen lehet helyes.

Szarvas Hunfalvy Pál logikai pozitivista tanait követte: hogy anyanyelvünket ugyanúgy tanulnunk kell, mint az idegen nyelveket, s a nyelvész feladata, hogy ismeretei alapján megtanítsa a nyelvet az anyanyelvi beszélőknek.[19] A természetet – a technológiai forradalom idejében járunk – a korszak tudománya gépies működésűnek látta, ennek megfelelően a nyelvben is kivétel nélküli szabályokat, törvényeket kerestek, elsősorban az „eredeti állapotot mutató" történeti alakokat, másodsorban a „romlatlan népnyelvet" etalonnak tekintve. Hunfalvy koncepciójában a tudást csak erkölcsi korlátok akadályozhatják a tények fölismerésében: ha nem tud eleget vagy ha tudatosan ferdíti el a tényeket.[20] Ebben a gondolatrendszerben tehát a tévedés morális hiányossággá válik. Szarvas eminens tanulóként alkalmazta ezeket a tanokat.

Hogyan kapcsolódtak ezek a a logikai pozitivizmus keretében nyelvészetiként is értelmezhető elvek a kor uralkodó politikai ideológiájához? Mint ismeretes, a század utolsó évtizedeiben a magyar (elképzelt) múlt témája központi jelentőségűvé vált a különböző művészetek historizáló irányzataiban, egyre-másra kerültek elő hamisítványok és megjelent az irodalomtörténetből jól ismert és sokat kárhoztatott álnépiesség. Németh G. – Horváth Jánossal egyetértésben – úgy véli, hogy az álnépiesség kultuszának „feldajkálásában" jelentős szerepet játszott a *Nyelvőr*: nem pusztán idealizálták a „romlatlan" falusi nyelvet, hanem a népszínművek „népnyelvét" tekintették a népnyelv tiszta megnyilvánulásának, és Szarvas

18 Teleki József: Eggy Tökélletes Magyar Szótár' elrendelése, készítése módja. Pest, 1817 és Teleki József: *A' magyar nyelvnek tökélletesítése új szavak és szóllás-módok által.* Pest, 1816.

19 Idézi Békés 1997: 165.

20 Hunfalvy nyelvészeti nézeteiről: Békés, 1997: 165–172.

maga is ebben az álnépi, adomázó, talpig közmondásos–szólásos, stílusparódiával felérő modorban írta cikkeit.[21]

A korszak e jelenségei összefüggtek azzal a gazdasági és általános értékválsággal, amelyet „a liberális illúziókkal való leszámolás" korának neveznek, s amely Békés Vera szerint a pozitivista tudományszemlélet uralomra jutásának egyik oka volt.[22] Ezzel összhangban a központosított hatalomba és a hierarchia tiszteletébe vetett hit megerősödött. Szarvas tevékenységét elemezve már Németh G. Béla is rámutatott, hogy „eléggé ismeretes egyrészt a népszínmű szemlélete és [a] feudális-patriarkális szemlélet közötti összefüggés, másrészt az az összefüggés, amely a lojális hivatalnok kispolgárság (amelyhez Szarvas és munkatársai maguk is tartoznak, s amely közönsége és igen sok esetben szerzője is a népszínműnek) és az uralkodó osztály, s abból is főképpen a dzsentri, szemlélete között fennáll" – itt a kispolgárnak a társadalmi hierarchia iránti lojalitásáról van szó.[23]

Szarvas Gábor halála után valamelyest lecsendesült a nyelvművelő buzgalom. A *Nyelvőr* szerkesztését 1895-ben Simonyi Zsigmond vette át, ő elsődleges feladatának nem a neologizmusok elleni harcot, hanem a nyelvészeti munka végzését tekintette. A *Nyelvőr* köre ebben az időben is folytatott ugyan csatározásokat az Akadémiával, de ez alkalommal a vita tárgya a helyesírás megreformálása volt.

A nyelvművelés állóvize az 1920-as évek közepén kezdett fölkavarodni, s a „mozgalom" az 1930-as években kapott újra erőre. 1929-ben Kenedy Géza és Hegedüs Lóránt javasolta a Nyelvtudományi Bizottságnak, hogy indítson nyelvművelő mozgalmat.[24] 1931. januárjában az Akadémia Nyelvtudományi Bizottsága megalakította Nyelvművelő Szakosztályát; s egy év múlva folyóiratot indítottak *Magyarosan* címmel. Már az alakuló ülésen elfogadták Zolnai Gyula javaslatát, „hogy a fölösleges idegen szavak elburjánzása ellen megindítandó harcának támogatására fel fogja kérni a vallás- és közoktatásügyi minisztériumot, úgyszintén a különféle tanáregyesületek elnökségét, a tudományos társaságokkal egyetértve pedig hozzákezd a magyar tudományos műnyelv átvizsgálásához."[25]

A *Magyarosan* nyelvművelő gyakorlatában és modorában sokban hasonlított a korai Nyelvőrre, de az elvek fontossági sorrendje átalakult. A nyelvtörténeti

21 Németh G. Béla: A századvégi Nyelvőr-vitához. In: Pais Dezső (szerk.): *Dolgozatok a magyar irodalmi nyelv és stílus történetéből.* Budapest: Akadémiai, 1960. 227–261. 244–257.
22 Békés, 1997. 172–173.
23 Németh G., 1960. 251, 254.
24 Fábián, 1984. 86–98.
25 Szerkesztőségi cikk: Beszámoló a Nyelvművelő Szakosztály üléseiről. *Magyarosan* 1, 1932. 23–24.

adatokból kihámozott „törvények" kisebb hangsúlyt kaptak, a középpontba az idegen szavak és szerkezetek elleni harc került. A kiadvány első számának beköszöntője egyértelműen mutatja a hangsúlyok megváltozását (és egyben látványosan példázza a HÁBORÚ és az ELVADULT KERT metaforák alkalmazását):

> „Veszélyben a magyar nyelv!
> Veszélyben van épsége, szépsége, eredeti zamatja!
> Idegen szók árja tódul bele napról-napra. Idegen szók tarkítják a köznapi nyelvet, a társaság, az országgyűlés, a sajtó, a tudomány, a kereskedelem, az ipar, a művészet, a sport nyelvét. Miattuk pang a nyelv természetes tenyészete, pusztul eredeti szókincse.
> Sőt idegenszerű szólások, idegen észjárást utánzó fordulatok vesztegetik meg nyelvérzékünket, szorítják ki a magyar nyelv törzsökös kifejezéseit, támadják szólam- és mondatszerkezetét.
> Fattyúhajtások burjánzanak fel, nyelvi hibák terjednek el és bitorolják a nyelvi szépségek jogát.
> Romlik szórendünk. Még nyelvünk dallama is fertőződik.
> Fel kell riadnunk ilyen pusztulás láttára. Hova lesz így a mi gyönyörű nyelvünk, az élő nyelvek ez egyik legsajátosabbika és legszebbike?!
> De van még magyar lélek, magyar gondolatjárás és ízlés. Van még sokakban magyar nyelvérzék. Szembe lehet még fordulni a nyelvromlással és meg lehet menteni nyelvünk magyarosságát. Csak legyen zászló, amelyet a jó magyarság hívei követhessenek. [...] Akarjuk nyelvünk védelmét, az idegenszerűségek visszaszorítását, a fattyúhajtások irtását, a nyelvnek sajátos jellege szerinti fejlesztését, a szó- és szóláskincs gyarapodásának magyarosságát, a szép magyar szó tiszteletének terjesztését, a beszéd- és írásmód ízléses tisztaságát."[26]

A *Nyelvőr* programnyilatkozatában esett még szó a nyelvtudományi munkához való kapcsolódásról, itt már nem, annak ellenére, hogy a mozgalmat az Akadémia I. Osztályán belülről indították. Nehezen hihető véletlennek, hogy Gombocz Zoltán a Nyelvművelő Szakosztály megalakítása után mintegy két héttel, 1931. január 27-én, a Magyar Nyelvtudományi Társaság elnökeként a

26 Négyesy László és Nagy J. Béla. A magyar közönséghez. *Magyarosan* 1, 1–2. 1932.

közgyűlés nyitóbeszédében leplezte le a nyelvművelő elvek nyelvészeti megalapozatlanságát.[27]

A nyelvművelés történetének korszakai közül ez az egyetlen, amelynek elveit a nyelvművelés belső történetét író Fábián Pál is egyértelműen ideológiai háttérhez, a nacionalizmushoz köti. Úgy véli, hogy mind az új nyelvművelő mozgalom kialakulásában, mind purista, nyelvtisztogató szemléletének elharapózásában szerepet játszott a nacionalizmus, s hogy a *Magyarosan* 1937-től kezdve „főként negatív vonásokkal jellemezhető", hangneme gunyoros, dilettánsok kinyilatkoztatásait közli, s ellenvéleményt nem tűr. [28]

A korszak nyelvművelő írásait olvasva erősebben is fogalmazhatunk: a *Magyarosan* nyelvművelése a nacionalizmus szolgálatában állt. Az ideológiai irányvonal már az első számokban világos volt, a beköszöntő szövegen kívül ezt mutatta, hogy sokszorosára nőtt a *magyarságra* való hivatkozások aránya – kezdve rögtön a folyóirat címével. A *nyelvőrködés*-t, *nyelvművelés*-t mint terminust gyakran váltja föl a *nyelvvédelem,* kiemelt hangsúlyt kapott a tisztogatás, az idegen fertőzések elleni harc. Schöpflin Aladár már a folyóirat indulásakor figyelmeztetett arra, hogy jó stílusra és pontos fogalmazásra nagyobb szükség volna, mint az idegen szavak elleni tisztogatásra – szerinte korának új purizmusa nyelvi sovinizmus.[29]

A mozgalom buzgalma hatékonynak bizonyult: az időszak nyelvművelő tevékenysége a *Magyarosan* lapjain kívül és Pintér Jenő hírhedt, több kiadásban, sok tízezer példányban kiadott *Magyar Nyelvvédő Könyvén*[30] kívül napilapokban is teret kapott, a magyarítási láz kiemelt célpontjaivá váltak a sportágak és a különféle szakmák nyelvei. A rádió terjedésével megjelent a „rossz", „helytelen", „magyartalan" kiejtés ostorozása is (ebben Kodály járt az élen), de a színházi kiejtésre, később a filmek szövegeire is füleltek. A legnagyobb zsákmány azonban valószínűleg az iskola volt: Pintér Jenő budapesti tankerületi főigazgatóként rendeletben vezette be az oktatásba a nyelvvédelmet.

A háború után a nyelvművelés körül is új, fényes szelek kezdtek fújni: szovjet mintára átszervezték az Akadémiát, s vele a Nyelvművelő Bizottságot. 1950-től a bizottság elnöke Kodály Zoltán volt, jelezvén, hogy itt nem nyelvészeti, hanem „össztársadalmi" mozgalom indul.

27 Gombocz Zoltán: Nyelvhelyesség és nyelvtudomány. *Magyar Nyelv* 27, 1–11.
28 Fábián, 1984. 86–90, az idézet a 89. oldalon olvasható.
29 Schöpflin Aladár: Nyelvművelés. *Nyugat* 26, 274–277. 1933.
30 Pintér Jenő: *Magyar Nyelvvédő Könyv.* Budapest. (Kiadó nélkül), 1938.

Az új programot egy konferencián hirdették meg 1951-ben. A vitaindító nagyelőadást az MTA Nyelvművelő Bizottságának titkára, az akkor 35 éves Lőrincze Lajos tartotta. Elhatárolódott az előző korszak nyelvművelésétől, mondván, hogy a nyelvművelés nem lehet csupa tilalmakból álló törvénykönyv, nem merülhet ki az idegen szavak üldözésében, s legfőképpen nem a nyelvért, hanem a társadalomért, az emberért van. A helyesség legfőbb mértéke ezért a közérthetőség: az idegen szavakat csak akkor kell kerülni, ha „fölöslegesek", és veszélyeztetik a megértést. A szaknyelveknek is azért kell egységesnek lenniük egy-egy szakmán belül, hogy ezzel is elősegítsék a tapasztalatcserét és a termelést. A nyelv „karbantartása" pedig azért fontos, hogy a gondolatközlés minél világosabb és árnyaltabb lehessen. [31]

Lőrincze az új elvek megfogalmazásakor Sztálin ún. nyelvtudományi munkáira hivatkozott[32] – jól tudjuk, 1951-ben ez lényegében kötelező volt. Deme az új elveket részletesen kifejtő, 1953-ban kiadott tanulmánygyűjteményben[33] szintén Sztálinra hivatkozott, a „közérthetőség"-et kiegészítve az „egységesség" kívánalmával. Később a nyelvészeti cikkekben eltűntek az ilyen hivatkozások, a nyelvművelésben viszont, bár sztálinozás nélkül, de a korszak egészében megmaradtak ugyanezek az elvek és érvek.

A nyelvjárások fölszámolására tett kísérletek élesen szembenálltak a korábbi nyelvművelő korszakok törekvéseivel – az időszak politikai céljaihoz viszont pontosan illeszkedtek. A nyelvjárások nemcsak az elmaradottság jelképei voltak a korabeli népvezérek és nyelvművelők szemében, hanem a társadalomnál kisebb közösségek összetartozását is szimbolizálták, így tényleges veszélyt jelentettek a homogenizáló törekvésekkel szemben. Hasonló veszélyt jelenthetett a városi munkásság vagy az értelmiség közösségalkotása is. Deme még 1976-ban is azt fejtegette, hogy a szakmák szerint kialakult szókincs hasznos, ha a termelést segíti és a kultúra gyarapodását mutatja; különösen hasznos, ha olyan szakkifejezések válnak köznyelvivé, amelyek közérdekű területek szavai, például a marxizmus-leninizmus témaköréből, a társadalomtudományokból, a filozófiából vagy a közgazdaságtanból, de a legjobb mégis az, ha a szaknyelv „önállóságáról lemondva a közös nemzeti nyelv egységes fejlődésének sodrába kerül".[34]

31 Lőrincze Lajos: A nyelvművelés elvi kérdései. In: *Nyelv és élet*, 1953. 151–171. Budapest: Művelt Nép.
32 Lőrincze, 1953. 155–156.
33 Deme László, 1953. *Nyelvművelésünk főbb kérdései*.
34 Deme László: A nemzeti nyelv rétegei a helyesség szemszögéből. In: Lőrincze Lajos (szerk.): *Nyelvművelésünk főbb kérdései*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953. 15–48., 38.

Egy osztályok nélkülinek nyilvánított társadalomban a nyelv társadalmi rétegződéséről Deme nem vett tudomást. Az egyetlen meghagyott osztály, a „munkásosztály" nyelvi hovatartozását elintézte azzal, hogy mivel ez a társadalmi hatalom birtokosa, ez a „nemzeti nyelv" birtokosa is: „a munkásosztály tagjait nyelvileg egyre inkább az jellemzi, hogy a munkásosztály és az egész dolgozó nép a nemzeti irodalmi nyelvnek, a legmagasabb és legcsiszoltabb nyelvi formáknak örököse, és egyre nagyobb számban valóságos birtokosa is". A többi „kisebb-nagyobb társadalmi csoport" is kifejleszthet magának „sajátos szókincset", a zsargont és az argót vagy tolvajnyelvet, ilyen csoportok pl. „a városi kispolgárság, az ifjúság, a nagyobb városok alvilága, [...] diákcsoportok, mozgalmi egységek; kártyások, aranyifjak" – ezek a változatok, „mivel nem szükségletet elégítenek ki, és fölösleges elkülönülést eredményeznek, nem hasznos, s nem is pozitív irányú eltérések az általánostól".[35]

Az 1960-as évek politikai enyhülése már eltűrte a részleges, nem hivalkodó különállást, s úgy tűnik, a prágai tavasz „emberarcú szocializmusa" letompítva, de mégis „begyűrűzött": zöld utat kapott Lőrincze Lajos már korábban is javasolt, de figyelem nélkül hagyott türelmesebb nyelvművelő irányzata. A neve, nem sok kétséget hagyva politikai kötődését illetően, *emberközpontú nyelvművelés* lett,[36] s lényegében kiteljesítette Lőrincze korábbi nézeteit: türelmesebb volt a nyelvjárásokkal és a nyelvi változásokkal, elhagyta a kíméletlen egységesítés elvét. „Először: a nyelvi jelenségeket a nyelvet beszélő ember, a társadalom érdeke, célja szempontjából nézzük; a társadalmi hasznosság és felhasználhatóság dönt a helyes és helytelen, a jó és rossz kérdésében, következésképpen abban, hogy a keletkező, jelentkező újat támogatjuk, tűrjük vagy tiltjuk."[37] Az idézetben lehetetlen észre nem venni az aczéli kultúrpolitika három T-jét.

A nyelvművelés Lőrincze Lajos nélkül nem örvendhetett volna olyan népszerűségnek, mint általa, s ez a népszerűség éppen türelmének volt köszönhető. A nyelvművelők maguk is sokat hivatkoztak Lőrinczére, de szemlélete és alapelvei nem tudtak behatolni a nyelvművelő gyakorlatba, ez utóbbi sokkal inkább a Bárczi Géza által is képviselt rigorózus hagyományokat követte. A korszak nyelvművelése lényegében az 1951-es egységesítő programhoz igazodott, és az azzal nyelvszemléletét tekintve azonos, s így jól összehangolható „nyelvközpontú"

35 Deme László: *A beszéd és a nyelv*. Budapest: Tankönyvkiadó, 1976. 156, 158.

36 Lőrincze Lajos: *Emberközpontú nyelvművelés*. Budapest: Magvető. 1980. Az új elveket bemutató könyvet csak 1980-ban adták ki, de a szemlélet folyamatosan formálódott, a szerző cikkeiben, műsoraiban már korábban is megjelent.

37 Lőrincze, 1980. 13.

irányzathoz – Lőrincze jellemezte így a két háború közötti tevékenységet.[38] Bárczi Géza már az 1951-es konferencián kifejtette aggályait Lőrincze engedékenységét illetően, s később nem pusztán fölvállalta a korai *Nyelvőr* és a *Magyarosan* elveinek szellemi hagyatékát, hanem a nyelvközpontú nyelvművelés legrendszeresebb kifejtését hozta létre *Nyelvművelésünk* című könyvében.[39]

Nemcsak a nyelvközpontúság jelenik meg Bárczi elveiben, hanem a két háború közötti nyelvművelő hozzáállás többi eleme is. Szerinte a nyelvésznek hazafias kötelessége helyes irányba terelni a nyelvi folyamatokat, s a könyvben mindvégig az idegen rontás tűnik föl a legnagyobb veszedelemként; jóval többször emlegeti a magyarságot, magyarosságot, magyar érzelmeket is, mint az a könyv megjelenésének idején a nyelvművelő irodalomban szokás volt. A metaforahasználatban szintén az 1930-as évek harcossága jelenik meg: többször előfordul a *nyelvvédelem* kifejezés, a hibák *fertőznek, rákfenék, magyarosság ellen elkövetett vétségek*; *száműzni, üldözni, irtani* kell őket, *harcba kell szállni* ellenük, a *káros*, *veszedelmes* nézetekkel szemben is. A *nyelvvédő küzdelem* eszköze lehet a *lelkiismeret fölébresztése*, a *harckészség szítása, harcos lerohanás*, *apró csatározások, hadjárat*, *propaganda, reklámhadjárat, gerillaháború*, egy olcsó *nyelvvédő* folyóirat szerepe a nyelvművelő *hadjárásban a könnyűlovasságé* volna: *földerítés, portyázás, könnyű csatározás*. A *győztes háború* kivívása nem jár *csatazaj* nélkül, de ez nem baj; a *nyelvművelők hadrendjébe rendületlen bizalommal* kell beállni.

A nyelvművelő munka megszervezését Bárczi önkéntes, de központilag irányított mozgalom formájában tervezte – nehéz megmondani, hogy mennyi ebben a korábbi időszak maradványa, és mi az, ami később épült rá. A mozgalmi szellem mindenesetre az 1950-es évektől a nyelvművelésben is megerősödött, csak már nem hazafias, hanem szocialista feladat volt a nyelv művelése; valóban a társadalom egészére kiterjesztették, abban az értelemben is, hogy szigorúan mindenkihez szóltak a nyelvművelő intelmek, s abban az értelemben is, hogy mindenkitől aktív nyelvművelő munkát vártak el.

E központilag előírt önkéntes művelődés elősegítésére 1950 és 1990 között minden korábbinál nagyobb számban jelentek meg nyelvművelő cikkek, kötetek; 1979-től bevetették a Bárczi által „könnyűlovasságnak" tervezett nyelvművelő folyóiratot, az *Édes Anyanyelvünk*et. Ebben az időszakban épült ki a nyelvművelés föntebb ismertetett intézményredszere – ez volt a magyar nyelvművelés aranykora. Mindebből nyilvánvaló: a nyelvművelés és a politikai ideológia kapcsolata

38 Lőrincze, 1980. 16.
39 Bárczi Géza: *Nyelvművelésünk*. Budapest: Gondolat. 1976.

talán egyetlen nyelvművelő korszakban sem volt annyira átfogó, közvetlen és bensőséges, mint ebben a korban. Az intim kapcsolatot nem csak az mutatja, hogy a nyelvművelés valóban az egész társadalomra kiterjedt, hanem olyan epizódok is, mint hogy a *Nyelvünk állapota, anyanyelvi műveltségünk helyzete* című tanulmányt, melyet 1979-ben állítottak össze, az Akadémia illetékes osztálya és elnöksége után megtárgyalta az MSZMP KB mellett működő Művelődéspolitikai Munkaközösség is. Az írás csak az után jelenhetett meg, hogy az utóbbi testület is elfogadta. *A magyar nyelv hete* elnevezésű rendezvénysorozat fővédnökei csaknem mindig politikusok voltak, olykor még a nyitóelőadást is ők tartották.[40] A nyelvművelést a kommunista szellem vezényletével nevezték ki a nyelvtudomány egyik legfontosabbnak (ha nem a legfontosabbnak) ítélt területévé, hiszen politikai hasznossága nyilvánvaló és egyértelmű volt.

Az 1989-90-es politikai fordulat az addigra stabilan beágyazódott nyelvművelést is megrázta. Előry Vilma a következőképpen jellemezte a korábban jobb sorshoz szokott nyelvművelés új helyzetét: „Majdnem teljesen megszűnt a nyelvművelő előadások, sorozatok lehetősége: se igény se pénz nincs rájuk. Szűkültek a rádió és a televízió adásaiban is a nyelvművelés lehetőségei. A közvetlen kapcsolatot tartó formákból talán csak az iskolai nyelvművelés maradt változatlan, bár az átalakításokkal járó működési zavarok bizonyára nem tettek jót neki sem. Kevesebb a lehetőség a folyóiratok hasábjain is a nyelvművelő írások megjelentetésére (már nem közöl ilyeneket rendszeresen sem a Magyar Nemzet, sem a Népszabadság, s tudtommal az új lapok sem). A nyelvművelő folyóiratok anyagi gondokkal küszködnek, az egyéb nyelvművelő kiadványok pedig kiadó vagy ugyancsak a pénz hiánya miatt késlekednek."[41]

A túlélés érdekében a nyelvművelő élet pezsgésnek indult: 1992 és 1999 között több tanácskozást szerveztek, mint a megelőző korszakokban együttvéve. Ezek a konferenciák többször is éles vitákat eredményeztek, főként a nyitottabb fiatalabb és az idősebb generáció között. A többség a súlypontok áthelyezését javasolta; mások megelégedtek volna az arculat megváltoztatásával; ismét mások úgy vélték, semmilyen különösebb változtatásra nincs szükség. A zavarodottságot fokozta, hogy a politikai ideológiákat követő nyelvművelés egyszeriben több

40 A magyar nyelv hetét az 1960-as évek végétől szervezik meg, eleinte a TIT szervezésében. Néhány példa a nyitóbeszédet tartókra: 1984: Fejti György, 1987: Berecz János, 1989: Pozsgay Imre.

41 Előry Vilma: A nyelvművelés új feladairól. *Magyar Nyelvőr* 117, 1993. 453–455., 454.

politikai nézetrendszer közül is választhatott – így az 1990-es évek első fele a nyelvművelő elvek kisvállalkozásainak korává vált.

A zűrzavarból három fő irány körvonalai sejlettek ki. Az egyik a nyelvművelés hagyományos gyakorlatát követve az uralkodó politikai ideológiát építette be elveibe, s a nyelvművelést önmaga jogán akarta fenntartani és fontosságát elismertetni. Grétsy László 1992-ben fejtette ki, hogy a nyelvművelés nem hagyhatja figyelmen kívül a határontúli magyarokat sem, *nemzetközpontú* nyelvművelésre van tehát szükség.[42] Az új irányzat a hagyományos magyar nyelvművelés egyenes folytatása, sem az elvek, sem a gyakorlat módosítását nem szorgalmazta, csak a nyelvművelés hatókörét immár a Magyarország határain kívül élő magyarok nyelvhasználatára is ki akarta terjeszteni. Grétsy elismerte ugyan, hogy a *nemzetközpontú* szónak „némi divatja is van", de hozzátette, hogy őt „korántsem a kordivathoz való igazodás vágya", hanem „a magyar nép és a magyar nyelv mai [1992] helyzetének figyelembevétele" vezérelte.[43] Mégis nehéz elhessegetni a gyanút, hogy Antall Józseftől, „tizenötmillió magyar miniszterelnökétől" s az általa képviselt politikai attitűdből vette az ötletet.

Többen a nyelvművelés megváltozott tudománypolitikai helyzetét érzékelve a nyelvművelést minél inkább a nyelvtudományon belül szerették volna látni. Ekkor született az *antropológiai,* a *szociolingvisztikai*, a *kommunikáció-központú*, a *nyelvstratégiába ágyazott*, valamint a *nyelvtörténeti alapokon nyugvó* nyelvművelés, és vált minden addiginál népszerűbbé az a fölfogás, hogy a nyelvművelés részben vagy teljesen azonos a nyelvtervezéssel.[44] Ezek az irányok maguk is hirdették lényegi azonosságukat, és egy-egy nyelvművelő általában több irányzathoz is kapcsolódott. A nyelvművelés gyakorlatát tekintve szintén nagyon közel álltak egymáshoz, kisebb-nagyobb eltérésekkel ugyanazt csinálták és ugyanúgy, amit és ahogyan korábban.[45]

A harmadik csoport nyíltan politikai tevékenységbe fogott – később ez a vonal bizonyult a legjövedelmezőbbnek. 1996 augusztusában Glatz Ferenc, az Akadémia akkori elnöke bejelentette, hogy az MTA stratégiai kutatásainak keretében

42 „Nemzetközpontú nyelvművelésen az olyanfajta nyelvápoló tevékenységet, azaz a nyelvművelésnek olyan irányú tágítását, szélesítését értem, hogy az eddiginél jobban, szervesebben beletartozzék a határainkon kívüli magyarság nyelvének, nyelvhasználatának problematikája" (Grétsy László: Nemzetközpontú nyelvművelés. *Magyar Nyelvőr* 117, 1992. 402–404, 403).

43 Grétsy, 1993, 404.

44 A nyelvtervezés és a nyelvművelés különbségeiről l. Sándor Klára: Nyelvtervezés, nyelvpolitika, nyelvművelés. In: Kiefer F. (szerk.): *Magyar nyelv.* Budapest: Akadémiai Kiadó. 2006. 958–995.

45 Erről tanúskodik az 1992-ben, illetve 1995-ben rendezett nyelvművelő tanácskozások anyaga; mindkettő olvasható a *Magyar Nyelvőr*ben, az 1993/4, illetve az 1996/3, 4 számban.

programot dolgoz ki „a magyar nyelv modernizálására, értékeinek megőrzésére", és a „stratégia" kidolgozásához némi pénz is érkezett, kötetekre, konferenciákra. Az Akadémia elnöke szorgalmazta, hogy készüljön előterjesztés a magyar nyelvstratégiáról, a Deme László bevezetőjéből és a Balázs Géza által írt tervezetből állló dokumentumot 1998 őszén az MTA Magyar Nyelvi Bizottsága, majd I. Osztálya is elfogadta – a nyelvművelés újra stabilizálta helyzetét az Akadémián, de egyben tovább erősítette politikai beágyazottságát. Szoros együttműködésbe kezdett a Magyar Nyelv és Kultúra Nemzetközi Társaságával (MNYKNT – az évtizedekkel korábban létrejött Anyanyelvi Konferencia utóda), a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma pályázatokat hirdetett magánszemélyek és civil szervezetek számára, a közmédiába is visszatértek a nyelvművelő műsorok, az Anyanyelvápolók Szövetségének lapját, az *Édes Anyanyelvünk*et pedig már 1992-től segítették különböző kincstári forrásokból.[46] A magyar nyelv hete rendezvényeinek védnökei újra a magaspolitikából kerülnek ki.[47] 2001-ben Széphalmon letették a Magyar Nyelv Múzeumának alapkövét, s 2008-ban adták át, a megnyitón jelen volt Sólyom László köztársasági elnök, a beszédet Vizi E. Szilveszter, az MTA és a TIT elnöke mondta.[48]

A 2010-es években még szorosabbra fonódott a nyelvművelés és a regnáló politikai hatalom viszonya. Schmitt Pál köztársasági elnök elnöki tevékenysége hangsúlyos elemének nyilvánította a magyar nyelv védelmét, s ennek érdekében tervezte, hogy díjat alapít a legjobb nyelvvédőknek,[49] nem sokkal később javasolta, hogy a magyar nyelv védelmének kötelezettsége kerüljön be az alaptörvénybe – ez, bár jóval rövidebben, mint az eredeti javaslatban szerepelt, részben megvalósult.[50] 2011 kora őszén az Országgyűlés a magyar nyelv napjává nyilvánította november 13-át. A határozatnak volt egy akkor még kevésbé

46 A Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma és a Nemzeti Kulturális Alapprogram, illetve elődintézményeik. *Édes Anyanyelvünk,* 2000. december, 2.

47 Ma már az Anyanyelvápolók Szövetsége szervezi, kiemelt támogató a Magyar Kultúráért Alapítvány, illetve a Petőfi Kulturális Ügynökség (https://anyanyelvapolo.hu/a-magyar-nyelv-heterol-mti/). Néhány példa a nyitóbeszédet tartókra: 1993: Katona Tamás, 1997: Magyar Bálint, 1999: Hámori József, 2000: Orbán Viktor, 2005: Bozóki András, 2019: Klinghammer István; 2011-ben Schmitt Pál, 2016-ban és 2022-ben Áder János, 2023-ban Semjén Zsolt volt a fővédnök, a 2022-es hetet Gulyás Gergely beszéde zárta.

48 *Édes Anyanyelvünk* 2008/3, 3.

49 https://hirado.hu/2010/08/09/djat-hoz-letre-a-magyar-nyelv-vedelmere-schmitt-pa/

50 Az Országgyűlés 2011. április 18-án fogadta el az Alaptörvényt, mely hivatalos nyelvvé nyilvánítja a magyart, és kinyilvánítja, hogy „Magyarország védi a magyar nyelvet." (H cikk, (1) és (2) pont., https://net.jogtar.hu/jogszabaly?docid=a1100425.atv). Az elnök hosszú, eredeti javaslata: https://web.unideb.hu/~tkis/koztelnok_nyelvedo-alkotmanyterv.pdf.

jelentőségteljesnek gondolt része is: a kormányt arra hívta föl, hogy „készítsen elő intézkedési tervet nyelvünk értékeinek védelme, korszerű továbbfejlesztése és népszerűsítése céljából".

Az intézkedési tervnél aztán jóval több született: 2014 februárjának végén a kormány a 100 millió forintot csoportosított át a Magyar Nyelvstratégiai Kutatóintézet működésére, majd április 1-től elrendelte az intézet létrehozását.[51] A szakma hevesen bírálta az új intézményt, sem feladatát, sem működtetésének indokait nem találta világosnak, végül – bár túlzás lenne azt gondolni, hogy a szakmai érvek hatására – 2018 novemberében újabb kormányrendelettel beolvasztották a frissen létrehozott Magyarságkutató Intézetbe,[52] ott most, 2024 elején Nyelvtervezési Kutatóközpont néven működik, négy munkatárssal.[53]

Az állami intézményeken kívül a „civil" mozgalom is szép summához jutott: 2016-ban jelentették be, hogy az Anyanyelvápolók Szövetsége rendszeres költségvetési támogatást kap, amely az első évben száz millió forint volt.[54] A két nagy, vezetésükben átfedésekkel dolgozó szervezet, az MNYKNT és az ASZ határon túli anyanyelvápoló körökkel együttműködve határokon belül és azokon kívül szervez beszélgetéseket, versenyeket, táborokat, kiemelten a széphalmi múzeumhoz kapcsolódva.

A rendszerváltást követő kétségbeesés után tehát gyorsan magára talált a nyelvművelő szándék és szellem. A nyelvművelés a korábbinál jóval kisebb társadalmi hatással rendelkezik: a tanárképzésben elhanyagolhatóvá vált a jelenléte, a nyelvművelő műsorok követése elenyésző, az MNYKNT és az ASZ programjai szűk körből meríthetnek érdeklődőket – ráadásul e két szervezet között

51 A határozat, illetve a kormányrendelet a Nemzeti Jogtárban: https://njt.hu/jogszabaly/2014-1091-30-22; https://njt.hu/jogszabaly/2014-55-20-22.

52 A vitairatokat az MTA Nyelvtudományi Intézete gyűjtötte össze (http://archive.nytud.hu/archiv/nyelvstrategiai_intezet.html). A megszüntetés 2019. január 2-án lépett életbe, a rendelet: https://njt.hu/jogszabaly/2018-206-20-22.

53 Az intézet oldalán (https://mki.gov.hu/hu/intezet-hu/kutatokozpontok-hu/nyelvtervezesi-hu) található önéletrajzuk szerint nyelvjáráskutatással, médiaelemzéssel, illetve egyikük éppen a nyelvművelés társadalmi károkozását kutató szociolingvisztikával foglalkozik – ez mindenképp örvendetes letérés a korábbi útról.

54 https://www.nyest.hu/hirek/sikeresen-kampanyolt-balazs-geza-ujabb-szazmilliok-alternativ-nyelveszetre

a közelmúltban zajosan szűnt meg a korábbi harmónia.[55] A nyelvstratégiainak keresztelt irány viszont soha nem látott pénzesőt és politikai beágyazottságot biztosít a mozgalomnak. Úgy látszik, teljesült Deme László 1990-ben megfogalmazott kívánsága: hogy míg a szocialista korszakban a fő törekvés az volt, hogy a nyelvművelést átitassa a politika (ez is tökéletesen sikerült), az új korszakban majd „a politikát kell átitatni nyelvműveléssel".[56]

55 Inkei Bence: Grétsy Lászlót alig két héttel a 90. születésnapja előtt távolították el a nyelvművelő folyóirat szerkesztőbizottságából. *24.hu*, 2022. február 13. https://24.hu/kultura/2022/02/13/gretsy-laszlo-magyar-nyelvor-szerkesztobizottsag-nyelveszet-balazs-geza/ és Inkei Bence – Jankovics Márton: Nem csitulnak az indulatok a Balázs Géza által átvett nyelvészeti folyóirat körül. *24.hu* 2022. március 12. https://24.hu/kultura/2022/03/12/magyar-nyelvor-balazs-geza-szemelyi-valtozasok-mnyknt-mta-alapito/

56 Deme László: Nyelvművelés és politika. *Édes Anyanyelvünk* 1990/1, 3. Deme nem egészen arra gondolt, ami bekövetkezett (az empátia és humanitás fejlesztéséről beszélt.)

Földényi F. László[1]

ELFAJZOTT MŰVÉSZET – ELFAJZOTT GONDOLAT

Woke, Cancel Culture és a többi...

Entartete Kunst. Angolul: degenerate art. Franciául: l'art dégénéré. Magyarul: elfajzott művészet. A magyar változatot mindegyiknél pontosabbnak tartom, beleértve még a németet is. Mert még ha adott esetben nem is merül fel a faj fogalma, óhatatlanul faji megbélyegzésről van szó. Még akkor is, ha az illető művész „fajilag" hibátlan. De a mű ettől függetlenül elfajzott lehet – ahogyan a „mélymagyar" Ady költészetét is a maga korában számosan „zsidósnak" tartották, sőt mostani nemzetvédők annak tartják ma is. „Zsidósnak", azaz elfajzottnak látták a nácik a nagy festőnek, Emil Noldénak az alkotásait is, noha Nolde hívő protestáns volt. 1937-ben a müncheni *Entartete Kunst* kiállításon az ő képeit is bemutatták, ami a festőt mélyen felháborította, ugyanis élete végéig (1956) vad antiszemita volt. De közben a háborút követően az 1937-es kiállításra hivatkozva az üldözött művész státuszára tartott igényt. Nem is sikertelenül: Helmut Schmidt kancellári szobájában egy Nolde-festmény függött, miként később Angela Merkel hivatalában is. Amikor azonban 2019-ben a berlini Hamburger Bahnhofon rendezett nagyszabású Nolde-kiállítás keretén belül nyilvánosságra hozták Nolde antiszemita kirohanásait, illetve Hitlert dicsőítő megnyilvánulásait, Merkel levétette a képet a dolgozószobája faláról.

A történet azonban ezzel nem ért véget. Ugyancsak 2019-ben a berlini Brücke-Museum kiállítást rendezett a Brücke-csoport tagjainak alkotásaiból, s ezen természetesen Nolde képei is szerepeltek. A kiállítás bemutatta azokat a rajzokat is, amelyeket Nolde 1910-ben a berlini etnográfiai múzeumban készített, illetve amelyeket akkor csinált, amikor Max Pechstein festőkollégájával együtt elutazott Új-Guineába, illetve Palauba, hogy az ottani művészetet tanulmányozzák. (1933 után egyébként Nolde feljelentette Pechsteint, ugyanis neve alapján zsidónak hitte – és Pechsteinnak iratokkal kellett bizonyítania „árja" származását.)

1 Földényi F. László esztéta, irodalomtörténész, egyetemi tanár, FreeSZFE.

A német baloldali sajtó a kiállítás kapcsán Noldét ezúttal nem mint antiszemitát és Hitler bálványozóját bélyegezte meg, hanem mint a gyarmatosítás haszonélvezőjét és támogatóját. Az sem számított, hogy Nolde 1914-ben egy levelében Új-Guineából arról írt, hogy az ottani bennszülöttek magasabb rendűek, mint a gyarmatosítók, mert a természettel szimbiózisban élnek, míg az európaiak hozzájuk képest olyanok, mint a marionettek. Nolde festészete a fehér gyarmatosítók hatalmát szolgálta, hangzott a vád.

Emil Nolde tehát háromszorosan is bűnös: 1. elfajzott „zsidós" művész 2. náci szimpatizáns 3. a gyarmatosítás híve. Paradox módon egyedül a nácik folyamodtak esztétikai ítélethez (miután rasszista alapon nem lehetett őt elítélni), míg a másik két esetben – egy mai divatos fogalommal élve – identitáspolitikai szempontok szerint történt az ítélethozatal. Amelyik csoporthoz tartozol, annak az árnyéka alól nem tudsz kilépni. Pontosabban: nem engednek kilépni. És kik nem engednek? Valamilyen másik csoportnak a tagjai. A konkrét művel pedig senki nem törődik. Ahogyan történt ez sok mindenki más mellett a nagy etnológussal, Franz Boasszal: a nácik elégették a könyveit, mert zsidó volt. Ma viszont Boas munkássága úgynevezett posztkolonialista irányból van kitéve rendszeres támadásnak, mivel etnológiai írásaiban hiába próbálta bizonyítani a bennszülöttek kultúrájának magasabbrendűségét, nem tért ki a kizsákmányolásukra.[2] Senki nem érezheti magát ártatlannak. Amit a berni filológus Stefan Rebenich „inverz rasszizmusnak" nevezett, vádként előbb vagy utóbb bárkit utolérhet.[3]

1999-ben jelent meg *Heinrich von Kleist. A szavak hálójában* című könyvem, párhuzamosan magyarul és németül. 2020-ban a német változatot zsebkönyv formában is kiadták. A berlini kiadó fiatal lektornőjére bízták a kiadás előkészítését, aki számos okos és pontos észrevételt követően egyik nap különös kéréssel lepett meg. Van Kleistnek egy elbeszélése, *Eljegyzés Santo Domingón*, amely a mai Haiti szigetén játszódik. Kleist rafináltan játszik a különféle bőrszínekkel és az ezek nyomán kialakuló konfliktusokkal: a skála egyik végén egy szőke, kékszemű, hófehér bőrű francia arisztokrata lány áll, majd a bőrszínek egyre sötétednek, hogy a kreolon és mulatton keresztül eljussunk a másik véglethez, egy „félelmetes öreg négerhez", akinek még a neve is rettenetes: Congo Hoango. A lektornő

2 Vö. Bredekamp, Horst: Fanatiker der Reinheit. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8. März 2021. Feuilleton, 11.

3 Rebenich, Stefan: Weiße Gelehrte unerwünscht. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26. November 2020.

azt kérte, hogy a „néger" szót az ismert okok miatt cseréljük fel feketére. Ebbe természetesen nem egyeztem bele – Kleistet azért ne írjuk át. Szó szót követett, s végül kompromisszum született: ahol az elbeszélésben Congo Hoangót, a négert említem, a szót idézőjelbe tették, s lábjegyzettel látták el, amely egyrészről arról tájékoztatta az olvasót, hogy Kleist korában a néger szó használata elfogadott volt, másrészről pedig a kiadó az idézőjellel a fogalomban lappangó erőszakra kívánja felhívni a figyelmet.

Ezt a lábjegyzetes megoldást is gyerekes túlzásnak tartottam. A lektornő azonban nem egyszerűen a saját privát véleményének akart érvényt szerezni, hanem annak az általánossá váló mentalitásnak volt kénytelen engedelmeskedni, amely a mai erkölcsi normákat visszamenőleg alkalmazza. Ez egyszersmind megbélyegzést is jelent: ha adott művek, elnevezések, gondolatok eltérnek a ma érvényesnek kikiáltott normától, akkor értelemszerűen „elfajzottak". Azután beláttam, hogy a kiadónak, mégannyira egyetértsen is velem, szintén vigyáznia kell. Ráadásul Berlinben székel, s elég egy pillanatnyi kisiklás („négerezés"), hogy rázúduljon a rasszizmus vádja, aminek beláthatatlan következményei lehetnek.

Berlinben, ahol ma (2024. januárjában) éppen az úgynevezett baloldal táborában az antiszemitizmus példátlan méreteket ölt, a rasszizmus bélyegével bárkit pillanatok alatt tönkretehetnek. A könyv kiadásának előkészületeivel egy időben, 2020 augusztusában Berlinben a Zöldek és a Szociáldemokraták határozatot hoztak, hogy a város központjában lévő Mohrenstraßét (Mór utca) át kell nevezni. Az indoklás: „A mai demokráciafelfogás szerint a név rasszista magja terhelő és árt Berlin nemzetközi tekintélyének." A javasolt új név: Anton-Wilhelm-Amo Straße.

Amóról a környék lakói soha nem hallottak. 1703-ban született és 1753-ban halt meg, ő volt az első fekete filozófus Németországban. A döntés ellen 1100 kerületi lakos fellebbezett. A kerület ezek után fejenként 741 euró fellebbezési díjat írt elő, mire 900-an visszavonták a fellebbezésüket. A kerület vezetése a maradék kétszáz fellebbezést egyöntetűen elutasította. Ezt követően heten pert indítottak – köztük a neves történész, a magyar közönség számára is ismert Götz Aly, aki könyveiben nem győzi szembesíteni a német nyilvánosságot az elhallgatott múlttal, beleértve a Németországban máig lappangó antiszemitizmussal. Aly egyik érve: „Nincs jogunk a jelenlegi erkölcsi normáinkat alkalmazni

a történelemre."[4] Hiszen, mondja, akkor a gyarmatosító Bismarck vagy az antiszemita Luther sem maradhat szalonképes. Ráadásul, teszi hozzá, akiket a Mohrenstraße elnevezés zavar, azokat nem zavarja az Ernst Thälmann emlékmű, aki, mint mondja, nem demokrata volt, hanem „egy borzalmas sztálinista". A bíróság mindezek ellenére a beadványukat 2023. július 6-án elutasította, s ezzel elhárult az akadály az utca hivatalos átnevezése elől. (Miközben a per zajlott, a berlini közlekedési hatóság javaslatot tett arra, hogy legalább az itteni földalatti állomást nevezzék át Mohrenstraße helyett Glinkastraßéra. Rövid időn belül ezt is elutasították, mivel Glinkától, akiről hetven éve van elnevezve egy szomszédos keresztutca, antiszemita kijelentéseket találtak.)

Berlinben a szenátus az antiszemitizmus ellen is küzd. 290 olyan utcanevet találtak, amelynek antiszemita vonatkozása van, és kb. 100-at ebből át is akarnak nevezni. A nevek között ott szerepel Goethe is, mivel akadnak antiszemita kijelentései. De Marx nem, noha ekkor neki is itt lenne a helye. Lutherről nem is beszélve. Az átnevezendő helyszínek között szerepel a Richard-Wagner-Platz is. Ám akkor a művei alapján elnevezett utcákat is át kellene nevezni – pl. a Tannhäuserstraßét. De akkor fölmerül a kérdés, hogy a közeli Deutsche Operben szabad-e egyáltalán Wagnert játszani?

Dortmundban a Zeche-Zollern múzeumban 2023. március 18. és október 15. között rendezték meg a *Das ist kolonial* című kiállítást, amely a német gyarmatosítás történetét mutatta be, a 19. század végétől egészen a benini bronzszobrok mostani visszaadásáig. A múzeum a honlapján közölte, hogy a kiállítás célja, hogy felhívja a közönség figyelmét arra, hogy a gyarmatosítás ma is velünk van: az utcanevek elfogadásától kezdve a reggeli feketekávé elfogyasztásáig mindnyájan bűnrészesek vagyunk. Szeptemberben a múzeum vezetése úgy döntött, hogy szombatonként 10 és 14 óra között kizárólag feketék és színesbőrűek (BIPoC – Black People, Indigenous People and People of Colour) látogathatják a kiállítást. Az érv: így nem lesznek kiszolgáltatva a fehérek rasszista pillantásának.

A döntés törvényellenes, ugyanis a német törvények alapján bőrszín alapján senki nem különböztethető meg. A mostani rendelkezés mégis ezt teszi – s ezen az sem változtat, hogy a „fehér" a kiállításrendezők szerint nem bőrszín, hanem

4 Wolfgang Dierker bejegyzése a LinkedIn-en. https://de.linkedin.com/posts/wolfgang-dierker-2588184b_mohrenstraße-in-berlin-sieben-anwohner-klagen-activity-7082969236863606784-aOWX?trk=public_profile_share_view

szociális konstrukció. A döntést senki nem meri megkérdőjelezni. Érthető: a hivatalok nem mernek szembe szállni az intézkedéssel, tartva attól, hogy rasszistáknak fognak minősülni. Az „inverz rasszizmus" csapdájába egyedül azok nem sétálnak be, akik tényleg rasszisták: az AfD-től kezdve az összes kriptofasiszta szervezetig. Egyedül azok mernek a józan észre hivatkozni, akik amúgy a józan ész legelszántabb ellenségei.

Visszatérve a berlini kiadóra és a lektorra: a legtöbb nagy német és angolszász kiadóban új foglalkozás született – sensitivity reader. Magyarul: cenzor. Ő az, aki felügyel arra, hogy egy mű, egy gondolat, egy kifejezés, egy szó ne legyen „elfajzott". Magyarországon önkéntes feljelentők serege áll ugrásra készen, hogy könyvesboltokban mit fóliázzanak le. Hasonló – de inverz – szerepe van a sensitivity readernek is, aki nemcsak a frissen beérkezett kéziratokat ellenőrzi (s itt egyre kevesebb munkája akad, mivel az írói öncenzúra világszerte erősödik), hanem vigyázó tekintetével a klasszikusokat is felügyeli. Egy regényben például egy ilyen mondat egy nő felé: „Jól áll neked ez a ruha" – ma már nem megengedett. Roal Dahl könyveinek új kiadásaiban (Puffin Books/Penguin Random House): 'fat' helyett már 'enormous' szerepel, 'small men' helyett 'small people'. „She needs a really good spanking" (A lányt jól el kell fenekelni) helyett: „She needs a really good talking to" (A lány alapos fejmosást érdemel). Több száz szót cseréltek ki, s hiába a sok tiltakozás – többek között Salman Rushdie részéről –, az „inverz rasszizmus" erősebbnek bizonyult.

Pedig Dahl viszonylag ártatlan azokhoz képest, akik, Kleisthez hasonlóan, a néger szó használatára vetemedtek. Mint például Wolfgang Koeppen, aki *Tauben im Gras* (1951) című regényében a háború utáni német világot írja le, ahol az amerikaiak mindenütt jelen vannak, és ők is meg a megszállt németek is úton-útfélen a néger szót használják. A regényt számtalan német iskolában máig tanították – egészen addig, míg egy Baden-Württemberg-i tanárnő bejelentette, hogy nem hajlandó a regényt tárgyalni, mert több mint százszor előfordul benne az N-szó. Ezt követően a vita fellángolt – mondani sem kell, kinek a győzelmével.

Az egyik legtekintélyesebb német kiadó, a Hanser egyik programvezetője közölte, hogy szíve szerint többé nem jelentetné meg a *Huckleberry Finn*t. Hogy mire cserélné le az N-szót, nem árulta el – s azt főképp nem, hogy a Jimet üldöző rabszolgatartóknak ezek után hogyan kellene nevezniük Jimet. A *Huckleberry Finn* számos új amerikai kiadásából egyébként törölték az N-szót. A Hanserhez tartozó bécsi Zsolnay kiadó 2023-ban kiadta Ivo Andrić: *A kisasszony* című

1945-ben írt regényét, amelyben annak idején sokszor előfordul a néger szó. Az új kiadásból ez következetesen mindenhol ki van húzva. Steinbeck: *Egerek és emberek* (1937) című regényét az N-szó miatt vissza akarják vonni a könyvtárakból. A holland WordBridge Publishing kiadó Joseph Conrad: *The Nigger of the Narcissus* című regényét ezzel a címmel adta ki: *The N-Word of the Narcissus*. A kiadó szerint a könyv ezzel a címmel nem sérti többé a „modern érzékenységet". Patti Smith: *Rock'n Roll, Nigger* című dalát egyes streaming-szolgáltatók eltávolították a kínálatból, mivel többek között ezt énekli: „Jimi Hendrix was a nigger /Jesus Christ and Grandma too/ Jackson Pollock was a nigger". Rasszista lenne Patti Smith? És Norman Mailer, amikor magát *white negro*nak nevezte? Vagy rasszista lenne az afro-amerikai harvardi jogász, Randall Kennedy, amikor „*Nigger. The Strange Carreer of a Troublesome Word*" című tanulmányában azt reméli, hogy a szó még sokáig megmarad, hiszen éppen a „néger" szó figyelmeztet az amerikai valóságra és történelemre. „Túlságosan is fontos ez a szó, semhogy ignorálni lehessen", írja.[5]

Természetesen sem Patti Smith, sem Mailer, sem Kennedy nem rasszista. Ellenkezőleg: az inverz rasszizmus ellen lépnek fel, amely időnként abszurddá válik. Oregon államban az oktatási minisztérium egy 82 oldalas útmutatót adott ki, hogy – nem az irodalom, nem a történelem, hanem a matematika (!) oktatásában hogyan kell elkerülni a rasszizmust. Az Egyesült Államokban mozgalom indult az európai zene ellen, mivel Bachtól Bartókig mindenki fehér és férfi, azaz eleve rasszista. A University of Oxford egyik zenetörténeti professzora bejelentette, hogy a jövőben kevesebb fehér európai zenét fog tanítani. New Yorkban létrejött az *Institute for Composer Diversity*, amely azt javasolja, hogy a koncertek 25 százaléka olyan zeneszerzők műveit tartalmazza, „akik faji, etnikai vagy kulturális örökség alapon alul vannak reprezentálva". Dan-el Padilla, princetoni fekete-amerikai klasszika filológus tiltakozott, amiért a három mérvadó amerikai szakfolyóiratban az ókortudományi tanulmányok 90 százalékát fehér emberektől közölték. Amit nem említ, noha tudnia kell: a tanulmányokat minden esetben névtelenül kell beadni, névtelen peer-review zajlik, és ennek alapján döntenek róluk. Padilla elvárása: ne szakmai színvonal, hanem bőrszín alapján döntsenek a tanulmányok közléséről. Elvárása egyelőre kimondatlan. De ha kimondja, sokan nem mernek majd vitába szállni vele. Az „inverz rasszizmus" mindenütt ott kísért.

Az amerikai könyvtárakban is. Az American Public Library Association (ALA) szervezethez 2022-ben 1269 követelés futott be, s a kölcsönzők 2571

5 Idézi: Bucheli, Roman: Die N-Wort-Hysterie. *Neue Zürcher Zeitung*, 17. April 2023. 13.

címet akartak nemkívánatosnak nyilvánítani, mint „kártékony anyagot" *(harmful material)*. Egészen bizarr módon a bírált könyvek élén Orwell *1984* és Huxley *Szép új világ* című könyvei állnak – az olvasók szó szerint veszik azt, amit a szerzők idézőjelben gondoltak. Floridában Anna Frank naplóját akarta egy szülői tanács betiltatni, mert a lány egy ízben a mellét említi. A *Moms for Liberty* szervezet tagjai (70 ezer anya!) nemcsak betiltandó könyvekre vadásznak, hanem a közösségi média oldalain 500 dollár fejpénzt tűznek ki olyan tanárokra, akik „kártékony tartalmat" tanítanak a diákoknak.

Az angliai Salford University anglisztika szakos hallgatóit előre figyelmeztetik, hogy a *Jane Eyre* és a *Nagy várakozások* erőszakos és szexuális jeleneteket tartalmaznak. A University Aberdeen irodalom tanszékén ugyanez történik Dickens regényével, Shakespeare *Julius Caesar*ját pedig a szexuális utalások és az erőszakos gyilkosság miatt kell fenntartással olvasni. A *Büszkeség és balítélet*ben a szexizmus vált ki rosszallást, az *Emmá*ban a cigányellenesség, az *Értelem és érzelem*ben pedig keveredik a rasszizmus és szexizmus. Az angliai Hampshire-ben lévő Jane Austen múzeumot a közelmúltban vizsgálták meg ilyen szempontból, és a látogatókkal immár tudatni kell, hogy Jane Austennek köze volt a rabszolgasághoz. Az igazgató (bocsánat: igazgatónő), Lizzie Dunford példának hozta fel, hogy Austen szerette a teát, a cukrot és a gyapotot – csupa gyarmatáru. Austent egyébként már Edward Said is meggyanúsította ugyanezzel 1993-ban *Culture and Imperialism* című könyvében[6].

2021. január 20-án Joe Biden ünnepélyes beiktatásakor a fekete-amerikai költőnő, Amanda Gorman felolvasta *The Hill We Climb* című versét, amely egy csapásra világhírűvé tette az akkor még csak 22 éves költőt. A holland Meulenhoff kiadó azonnal tervbe vette, hogy kiad Gormantól egy kötetet, s a fordítással az ugyancsak fiatal költőnőt, Marieke Lucas Rijneveldet bízta meg, aki 2020-ban nyerte el az International Booker Prize-t, a díj történetében legfiatalabb szerzőként. Gorman kifejezetten örült, hogy egy fiatal, a pályája elején álló, de már ismert költő lesz a fordítója. Öröme nem tartott sokáig. Előbb a fekete bőrű holland költő-aktivista Zaïre Krieger tette szóvá a közösségi médián, hogy számos fekete bőrű költőnő alkalmasabb lenne a fordításra, majd az ugyancsak fekete bőrű újságíró Janice Deul indított kampányt. Érve: mivel Rijneveld fehér bőrű és nem-bináris, ezért képtelen lenne azonosulni Gorman személyével. A kiadó előbb közölte, hogy egy sensitivity reader ellenőrzi majd a fordítást, de

6 Said, Edward: *Culture and Imperialism*, New York: Vintage Books (Random House), 1993.

ez kevésnek bizonyult. Végül a kiadó kénytelen volt meghátrálni, Marieke Lucas Rijneveld visszaadta a fordítást, a kiadó pedig bejelentette, hogy nem egyetlen fordító, hanem egy gondosan összeválogatott fordítócsapat végzi majd el a munkát. Ugyanez történt a barcelonai katalán Univers kiadó esetében: Victor Obiols (többek között Shakespeare és Oscar Wilde fordítója) fehér férfiként lefordította Gorman verseit, ám ekkor a kiadót megkereste az amerikai Viking Books kiadócsoport azzal, hogy lehetőség szerint fekete bőrű női költőt bízzanak meg a fordítással. Obiols elvégzett munkáját visszaadták. A fordító többek között ezt nyilatkozta: „Ha nem fordíthatok le egy költőt azért, mert nő, fiatal, fekete és 21. századi amerikai, akkor nem tudnám lefordítani Homéroszt, mert nem vagyok egy i.e. 8. századi görög. Vagy Shakespeare-t sem tudtam volna lefordítani, mert nem vagyok 16. századi angol."[7] A magyar kiadás jóval szerencsésebb helyzetben van: az Open Books által kiadott kötet (*Ne kérdezd, kik vagyunk*) minden akadály nélkül megjelenhetett, feltehetően azért is, mert a fordítást a Van Helyed Alapítvány mentoráltjai végezték, fiatal roma származású költők.

A fordító személye körüli viták gyökerei messzire nyúlnak vissza – egészen Lutherig. A *Levél a fordításról* című pamfletjében Luther 1530-ban elítélte a Wormsban készült *Biblia*-fordítást, amely megelőzte az ő fordítását, mivel, mint írja, hiába a nagy szorgalom és felkészültség a fordítók részéről, ha egyszer zsidók is voltak közöttük, akik pedig nem tisztelték Krisztust. Luthernek az sem számított, hogy ezek a zsidók a próféták könyveit héberből fordították – a származás mindent felülírt.[8]

Nemcsak a fordítók identitása jelenthet gondot. A német-izraeli filozófus Omri Boehm *Radical Universalism* (2022) című könyvében számol be a következő történetről. 2017-ben a Whitney Biennalén az amerikai festőnő Dana Schutz kiállított egy nyitott koporsót, benne egy szoborral, amely Emmett Till megcsonkított testét ábrázolta. Till afroamerikai fiatal volt, akit 1955-ben ölt meg Mississippiben két rasszista fehér ember. Schutz műve botrányt keltett. De nem a tartalma vagy a kivitelezése miatt, hanem mert Dana Schutz fehér. A vád: hogyan merészel egy fehér művész egy meggyilkolt fekete sorsából művet készíteni. A fekete művész, Hannah Black követelte, hogy a művet távolítsák el a kiállításról. Erre ugyan nem került sor, de Schutz egy szöveget helyezett el a műve

7 ‚Not suitable': Catalan translator for Amanda Gorman poem removed. *The Guardian*, March 10, 2021. https://www.theguardian.com/books/2021/mar/10/not-suitable-catalan-translator-for-amanda-gorman-poem-removed

8 Vö. Döring, Tobias: Die unsichtbaren Dritten. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8. März 2021. Feuilleton, 12.

mellett, amellyel közölte, hogy egy fehér művész valóban sohasem fogja megérteni, mit jelent Amerikában feketének lenni. De, tette hozzá, azt ő is tudja, hogy mit jelent anyának lenni és egy gyermeket elveszíteni.[9]

Mi történt? Dana Schutz elfogadta, hogy egy műalkotás csak akkor legitim, ha valós tapasztalatokon alapul. Identitásalapon gondolkodott ő is, ami a művészet lényegének alapvetően ellentmond. Az európai művészet évezredes hagyományát kérdőjelezi ez meg, odáig menően, hogy mit keres Gerhard Richter *Birkenau*-sorozata a német parlamentben, ha egyszer Richter nemcsak hogy zsidónak nem zsidó, hanem ráadásul német is, a tettesek leszármazottja? Az identitásalapú gondolkodás, ha következetesen alkalmazzák, véget nem érő betiltások előtt nyitja meg a kaput. A legabszurdabb helyzetek állhatnak így elő. Például hiába kapta meg Helen Mirren a Golda Meirről szóló film (*Golda,* 2023) főszerepét, és hiába tartotta ezt jó döntésnek még Meir unokája is, a forgatás megkezdése előtt fellángolt a vita, hogy eljátszhat-e egy nem-zsidó egy zsidót. Ám ha ezt komolyan vesszük, akkor fölmerül a kérdés, hogy Mirren, aki orosz származású, hogyan játszhatott egyáltalán angolokat a filmjeiben? Amikor 1982-ben Ingrid Bergman utolsó szerepe szintén Golda Meir volt *(A Woman Called Golda)*, akkor ez még nem vetődött fel. 1961-ben a *West Side Story*ban Natalie Wood minden további nélkül alakíthatott egy Puerto Ricói-t, vagy 1954-ben *Az apacs harcos*ban Burt Lancaster egy apacs főnököt. A színészet lényege éppen az, hogy valaki egy másik ember bőrébe bújik bele. Ma ez elképzelhetetlen. Azonnal elhangozna a vád, ami mások kultúrájának a „kisajátítására" irányul.

Hadd tegyek itt egy kitérőt. A hatvanas évek elején Debrecenben az általános iskolám melletti cukrászda teraszán állt egy bronzból készült szoborkompozíció, a Debrecenből elszármazott nagyszerű művész, Medgyessy Ferenc alkotása. Két napozó nő, az egyik fekszik és felemeli egyik karját, hogy szemét árnyékolja, a másik áll. Medgyessy sok hasonló szobrot készített. Ami közös bennük: a nők mindig meztelenek. Az iskolám mellett álló szobor esetében is. Nyolc-tíz éves gyerekekként ügyet sem vetettünk a szoborcsoportra. Egészen addig, amíg – nem tudom, kinek az ötletére – egyik nap mindkét nőre fürdőruha került. Egy horgolt zöld bikini. Ha eddig nem vettük volna észre a két nőt, akkor ettől kezdve annál inkább. Ha a tanítás végeztével kitódultunk az iskolából, vége-hossza nem volt a vicceknek, a firkálásoknak, a trágár kiabálásoknak. Azután később eltűnt a bikini,

9 Vö. Ribi, Thomas: Der alte Kant könnte uns retten. *Neue Zürcher Zeitung*, 2. September 2022. Feuilleton, 7.

majd hamarosan a szoborcsoport is. Az ismeretlen erkölcscsősz, mint általában az erkölcscsőszök, kontraproduktívnak bizonyult ugyan, de elérte a célját – a művet eltávolították. Ahogyan az a közel tízezer erkölcscsősz is majdnem célt ért, aki 2017-ben azt követelte, hogy a New York-i Metropolitan Museumból távolítsák el Balthus *Therèse rêvant* (1938) című festményét, pedofíliára, voyeurizmusra stb. hivatkozva. A múzeum szerencsére nem volt hajlandó erre – de Balthus festészete kapcsán világszerte fellángolt a vita, természetesen nem esztétikai, hanem morális alapon.

Kevésbé volt szerencsés az 1933-ban született Rein Dool holland festő, akinek egy festményét 1974-ben vásárolta meg a leideni egyetem. A tanácsteremben felakasztott kép az egyetem akkori vezetőit ábrázolja, amint egy asztal körül ülnek. 2022-ben az egyetem egyik doktorandusza, egy fiatal nő tiltakozott, egyrészről mert a festményen ábrázolt férfiak közül hárman dohányoznak, másrészről mert kizárólag férfiak szerepelnek a festményen, harmadrészről pedig úgy érzi, hogy a férfiak a vászonról szexistán nézik őt. A panasz hatására az egyetem egy vizsgálóbizottságot nevezett ki, s ez arra a döntésre jutott, hogy a képet el kell távolítani, ami azután meg is történt.

Az erkölcscsőszök mindenütt jelen vannak. Floridában 2023 márciusában egy tanárnőt kirúgtak az állásából, mert a diákoknak megmutatta Michelangelo *Dávid* szobrának egy illusztrációját, a szülők pedig pornográfia terjesztése miatt feljelentették. Pontosabban: egyetlen szülő, de ennyi is elég volt a megfélemlítéshez. Röviddel később Glasgowban egy olasz étteremnek kellett visszavonulót fújnia: a hirdetésén ott volt Michelangelo szobra is, de a tiltakozást követően félig ki kellett takarni, és csak deréktól felfele volt szabad megmutatni.

Medgyessy szobrához hasonló sorsra jutott a német szobrász Fritz During *Primavera* című szobra is. A 120 centiméter magas szobor egy mezítelen nőt ábrázol, amint kinyújtózva, két karját a feje fölött összefonva áll. A szobrot 1956-ban a flensburgi egyetem parkjában állították fel, s itt is állt békében, egészen 2023-ig, amikor egyetemista lányok kérésére eltávolították. Az indok: a szobor a nőt természeti lényként jeleníti meg, s ezzel azt sugallja, hogy célja a szülés, a nevelés, vagyis a nőt a termékenységre és a szülésre redukálja. Ily módon kimondatlanul is alárendeli a férfinak, aki ezek szerint a szellemet és intellektust képviseli. Rövidesen 1800 hallgató követelte a szobor eltávolítását, ami meg is történt. A helyére egy újabb szobor került: egy nagy szivárványszínű kérdőjel, amit 3D nyomtatóval készítettek. A nő eltűnt, helyette mindenki tolerálva van. A bírálók a saját érzéseiket tették mércévé, s ennek alapján ítélkeztek egy műalkotásról.

A művészet „sírásói" (a német író és kritikus, Rainer Moritz kifejezése)[10] mindenütt készenlétben tartják a lapátjukat.

2022 telén a népszerű fekete-amerikai színésznő, Whoopi Goldberg *The View* című talkshow-ban (ABC) azt nyilatkozta, hogy a holokausztnak semmi köze a rasszizmushoz. Ez fehérek között zajlott, fehérek öltek meg fehéreket, vagyis „It's not about race", ismételte többször is. Az antiszemitizmus nem fajgyűlölet. Ilyesmi csak a feketékkel szemben fordulhat elő. Később elnézést kért ugyan, és az adó két hétre fel is függesztette a szereplését, de utána dolgozhatott tovább.

Goldberg, a fekete színésznő csapdát állított. Ha elfogadjuk a kijelentését, akkor ezzel eljelentéktelenítjük az antiszemitizmust. Ha nem fogadjuk el, akkor viszont egy feketének az érzékenységét kérdőjelezzük meg. Egyik esetben tagadjuk a nyilvánvaló rasszizmust, a másik esetben viszont rasszisták vagyunk. Lehet egy fekete antiszemita? Ha igen, az a baj. Ha nem, az is baj. Egyvalami biztos – legalábbis Goldberg logikája szerint: aki fehérnek született, az eleve elnyomó, kizsákmányoló, a faji egyenlőtlenség hirdetője. Olyan ez, mint az eredendő bűn: senki ember nem vonhatja ki magát alóla. Ezúttal a fehér férfiak az eredendő bűn megtestesítői. Aki pedig nem-fehérnek született, az eleve mentesül ettől. Az afroamerikai származású német újságíró, Alice Haster könyvének címe önmagában is ezt állítja: *Was weiße Menschen nicht über Rassismus hören wollen* (2019).

Ébernek kell lenni, sugallja ez a felfogás. *Woke*: az afroamerikai szlengnek ez a kifejezése mára megkerülhetetlen lett: légy éber, mindenkiben lásd meg a potenciális elnyomót. Eredetileg arra vonatkozott, hogy észre kell venni a feketék diszkriminációját. Egy alapvetően pozitív jelentésű kategória, amely azonban hamarosan általános, mindenkire vonatkoztatható kifejezés lett. Ahogyan az amerikai filozófus Susan Neiman írta: eredendően baloldali fogalom volt, amely azonban jobboldalivá vált – a törzsi gondolkodásnak és a redukcionizmusnak a szinonimája.[11] Ki woke? A *Die Zeit* liberális német hetilap kiadójának a szavai kívánkoznak ide: Woke-nak nevezik magukat azok, „akik meg vannak győződve arról, hogy a fehér férfiaknak felsőbbrendűségük van a 'föld rabjai' felett, ahogy az Internacionálé fogalmaz: a nők, a sötét bőrűek, a melegek, az idegenek, a más vallásúak felett. Mindannyian a fehér férfiak hírhedt összeesküvésének áldozatai".

10 Moritz, Rainer: Die Totengräber der Kunst. *Neue Zürcher Zeitung*, 7. Dezember 2021. Feuilleton, 9.

11 Ist die Linke zu woke? Susan Neiman im Gespräch. *Die Zeit*, 11. Januar 2024. Feuilleton, 9.

Majd így folytatja: „A wokizmus lényegében sztálinizmus NKVD nélkül, maoizmus Vörös Gárda nélkül. A cél a fehér uralomtól való megváltás".[12]

Ha körbenézünk a világban, napról napra egyre több minden gyanús. Pontosabban elfajzott, mivel sérti a normát. De mi a norma? Úgy látszik, mostanra érett be Foucault és az egész dekonstruktivizmus doktrínája, miszerint nincsen igazság, csak igazságok vannak. Így azután bármi „elfajzott" lehet az én igazságomhoz képest. A nácik annak idején felállítottak egy igazságfogalmat, amelyet egyetemesnek kiáltottak ki, s ehhez képest látták elfajzottnak az elítélt műveket. Ma bárki bármit elfajzottnak tekinthet a saját relatív igazságfogalma felől, amit egyetemesnek nevez, s ennek nyomán azt kitagadhatja, semmisnek nyilváníthatja, megbélyegezheti.

Cancel Culture. Amikor a hatvanas években Cultural Studies címszó alatt előbb az amerikai, majd az európai egyetemeken tanszékek jöttek létre, akkor az egyik kimondatlan cél a kultúrák közötti különbségek felszámolása volt, beleértve a „magas" és „alacsony" vagy „elit" és „pop" kultúra közötti különbséget. Ennek eredményeként azonban sokszor éppen a „magas" és az „elit" vált céltáblává: Joyce helyett Rowlingról születtek disszertációk, Bergman helyett kommersz filmekről, Anselm Kiefer helyett graffitikról, magaskultúra helyett popkultúráról. Minden relativizálódott. Nincsen magaskultúra – mert nincsen Igazság. Foucault-ra hivatkozva ezt sugallták ezeken a tanszékeken. A Cultural Studiest azután követte a Black Studies, majd jött a Gender Studies, Queer Studies, Postcolonial Studies, Critical Whiteness Studies, Women Studies, Feminist Studies, Critical Race Theory, Latinxs Studies, Diversity Studies stb. És az ezek nyomában fellépő mozgalmak: Wokeness, kulturális kisajátítás, MeToo, LGBTQ, Gender, Diverzitás. Az eredmény: mindenkinek megadatott a lehetőség, hogy áldozatnak, vagy legalábbis megbélyegzettnek állíthassa be magát. De annak lehetősége is adva lett, hogy bárkiben bűnöst lehessen felfedezni (úgy, ahogyan ezt a Netflixen sugárzott *The Chair* című vígjátéksorozat ragyogóan bemutatta). Mindenki mindenki ellen. A svájci publicista, René Scheu szavaival: „A nő jobb, mint a férfi. A nem-fehér jobb, mint a fehér. A homoszexuális jobb, mint a heteroszexuális. A transzszexuális jobb, mint a homoszexuális. Egy áldozati verseny zajlik."[13]

12 Joffe, Josef: Liberalismus, ade. *Neue Zürcher Zeitung*, 27. März 2021. Feuilleton, 8.
13 Scheu, René: Die zersplitterte Gesellschaft. *Neue Zürcher Zeitung*, 10. Februar 2020. 21.

Ami szembetűnő: legyen szó akár áldozatról, akár bűnösről, az egyén a Cancel Culture szerint alapvetően nem individuum, hanem egy csoport tagja. Az identitás ketrec, amelybe az embereket vagy bezárják, vagy önként zárják azt magukra. A klasszikus európai individuum-felfogással szemben immár az ember nem változhat meg, mindig ugyanaz marad. És ezzel a felvilágosodás eszméi is karanténba kerülnek. Nem véletlen, hogy a klasszikusoknak az „elszólásai" elegendőnek bizonyulnak, hogy gondolatrendszerüket teljes egészében meg lehessen kérdőjelezni. Elszólásokat természetesen bőven találni. Voltaire szerint a feketék „állatok", „kevés vagy nulla intelligenciával", Rousseau-nak a nőkről alkotott véleménye közismert, Kant szerint a fekete bőr a butaság jele, a nők pedig alkalmatlanok a nyilvános életre, John Stuart Mill szerint az indiánok „barbárok", képtelenek az önigazgatásra.[14] Mit árulnak ezek a megnyilvánulások? Azt, hogy a 18. és 19. század gondolkodói egy alapvetően más kultúrában éltek. A Cancel Culture szemében viszont az ilyen megnyilvánulások azt bizonyítják, hogy felvilágosodás a fehér férfiak projektje volt, s voltaképpen a hatalom megszerzése eszközeinek a használatára tanította meg – természetesen a fehér férfiakat. Az ő kollektív csoporttudatukkal kell szembeállítani másfajta csoporttudatokat – természetesen olyanokat, amelyek éberek (woke).

Ez a lényege az elfajzottságnak: a törzsi gondolkodás. Ez az új rasszizmus. Még akkor is, ha éppen a rasszizmus vádja ellen tiltakozik a legjobban. A rasszizmus lényege ugyanis az, hogy kizárólag kollektív entitás tagjának vagyok hajlandó látni a másikat. Az identitáspolitika törzsekre osztja fel a társadalmat – és ellenségképre van mindig szüksége. A magát baloldalinak nevező mai mentalitás fajokra és nemekre (gender) szabdalja a társadalmat, nem individuumokra. Az etnikum, a származási hely, a testalkat stb. a döntő, és aki nem idetartozik, azt kirekesztik.

A törzsi gondolkodás mindig is a szélsőjobboldali, fasisztoid mentalitást jellemezte. A magát baloldalinak nevező Woke mozgalmak vagy a Cancel Culture azonban hasonló cipőben jár. Egy újabb, fordított rasszizmusnak lehetünk a szemtanúi világszerte. „Egy olyan antirasszizmus, amely nem akar megválni a 'fajtól', mert az jól instrumentalizálható, azt gyakorolja, ami ellen állítólag harcol", írta Thomas Ribi svájci újságíró.[15] A „baloldali" törzsi mentalitás ennyiben rokon a szélsőjobb mozgalmakkal. A világszerte zajló áldozati versenybe a magát

14 In: Mishra, Pankaj: Grand Illusions. *The New York Review of Books*. November 19, 2020. 31–32.
15 Ribi, Thomas: Die Ideologie der Critical Race Theory. *Neue Zürcher Zeitung*, 5. Februar 2022. Feuilleton, 9.

baloldalinak vélő Cancel Culture éppúgy benevezett, mint Trump vagy Orbán Viktor. A kitűzött célok vagy ellenségképek persze különböznek, de a mentalitás, a logika, a fekete-fehér látásmód hasonló. Minden lesöpörni, ami eltér az általam képviselt állásponttól. Nemcsak a „fehér férfiak" vagy más egyéb „jobboldali" elnyomó intézmények ellen lehet küzdeni. Az új fasizmus (Orbán, Putyin, Erdogan) a Cancel Culture-től átvett érvrendszerrel lép fel a wokizmus ellen, Ron DeSantis minden beszédében éppúgy a kultúrharcot tematizálja, mint az ellenfelei, s aggódik, amiért a gyerekeket „indoktrinálják". Az AfD szerint „baloldali képrombolás" zajlik, miközben ő maga is rombolja az európai értékeket.

Amit ma baloldalnak neveznek (pontosabban: ami ma magát baloldalinak tartja), immár nem a klasszikus szociáldemokrata értékekkel foglalkozik, hanem kisebbségnek kikiáltott csoportok védelmével – a wokeness életstílusával. A klasszikus baloldal (Gramsci, Bloch, Lukács, Kołakowski, Adorno) a maga korában attól volt vonzó, mert dialektikusan gondolkodott. A mai baloldal ezzel szemben fehér-feketére osztja fel a társadalmat, mindent vagy semmit alapon.[16] A tények helyett a morál a meghatározó. Ez pedig nagyon is szelektíven nyilvánul meg. Ha iszlamisták terrorakciót hajtanak végre, akkor a német baloldal szerint ezért a nemzetközi jobboldal felelős. És ha a *Bild* német bulvárlap mégis közli, hogy a tettes iszlamista, akkor az újságot rasszistaként és iszlamofóbként bélyegzik meg. Ugyanígy, ha egy európai feminista bírálni merészeli az iszlám alapvető nőellenességét, akkor iszlamofób rasszista lesz. A németországi „Leszbikusok és melegek német szövetsége" (LSVD) folyamatosan támadja a katolikus egyházat a homofóbia miatt, de amikor egy iszlamista Drezdában egy meleg párt megtámadott és az egyiket megölte, akkor nem volt hajlandó állást foglalni. Az ENSZ nők helyzetével foglalkozó bizottsága minden esetben azonnal tiltakozik, ha valahol sérelem éri a nőket. De a Hamasz 2023. október 7-i csoportos erőszaktételei után két hónapig hallgatott a bizottság, s csak ezt követően ítélte el a Hamaszt. A példák sorolhatók vég nélkül.

A 21. századra kiderült, hogy a nyugati típusú liberális demokrácia nem az egyetlen útja a történelemnek. Kína, India, Trump, a Brexit, Putyin stb. mind arra utal, hogy a történelemnek egészen más útjai is lehetségesek. Nyilvánvalóan zajlik egy kulturális forradalom, s az „entartete Kunst" témája ebbe a globális versenyfutásba illeszthető be, ahol ráadásul a résztvevők nem egy, hanem több cél

16 Becker, Artur: Die Linke hat vergessen, was sie einst gross machte. *Neue Zürcher Zeitung*, 28. September 2022. 13.

irányába futnak. A liberalizmus pedig a jobboldali populizmus, illetve a baloldali Woke Culture harapófogójában vergődik.

S ekkor még egy szót sem szóltam a „From the river to the sea" harci jelszóról, és a világszerte tomboló, baloldali álarcban újra fellángoló antiszemitizmusról.

SZÖVEG ÉS KÉP ELFAJZÁSAI

Czeglédi András[1]

ÉRTESÍTJÜK ARRÓL, HOGY MEGHALT

Jövőre irányuló emlékezés és 'elfajzás'

A művészet immáron nyilvánvaló vagy legalábbis hamarosan és elkerülhetetlenül bekövetkező végének, majd egyenesen halálának érzése és gondolata a modernitás fontos, kitüntetett, számos megjelenési formát öltő diszkurzív alakzata, oly sok mindent átható eszméje. Milyen érintkezéseket mutat ez az érzés, ez a gondolat a művészet transzgresszív, határátlépő jellegével, s még inkább: az 'elfajzás' érzetével? Tanulmányomban elsőként ezt a kérdést járom körül, állandó tekintettel a *theios phobos*, ama bizonyos szent félelem nagy karrierjére Platóntól, sőt voltaképpen egy platonizált Szókratésztől egészen Leninig és tovább. Ám másrészt és sokkal inkább: mindez csupán előke, felvezetés az eljövendőre emlékezés időparadoxonához, amelyre Kafka írásai számos példát nyújtanak, s aminek az egész Kafka-œuvre sajátos példázata. Voltaképpen innen, a jövőre irányuló (kafkai) emlékezés felől konstituált az 'elfajzás' jelen vizsgálata. Még az is felötlött bennem, hogy a „Tulajdonképpen Kafkáról" alcímet választom; de célszerűbbnek és termékenyebbnek tűnik a jövőre irányuló emlékezésre általánosabban fókuszálni. Úgy hiszem, hogy az eljövendőre emlékezés analízisének messze a művészetesztétikán kívül is lehet keresnivalója, egyfajta – már oly sokszor nekirugaszkodó, s persze kiteljesedni sosem tudó – univerzálhermeneutika jegyében, így zárásképp majd erre igyekszem hozni egy „életes", vagy ha úgy tetszik, akkor „halottas" példát.

*

No de honnan is érdemes indítani? Időben, kronológiailag, a maga az 'elfajzás' koncepció – de nem a fogalom! – diakrón mozgásából kiindulva, kézenfekvő természetesen Platóntól, a *theios phobos*tól. Jóval azelőtt, hogy a művészet valaminő

1 Czeglédi András filozófus, egyetemi docens, Szegedi Tudományegyetem Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar, Filozófia Tanszék.

végének, pláne halálának gondolata bárkiben felötlött volna, és jóval azelőtt, hogy egyáltalán mai értelemben vett művészetről beszélhetnénk – hisz' a művészet modern fogalmához és tapasztalatához kb. csak a 18. századtól kezdve tartozik hozzá az autonómia legalábbis kifejezett igénye, illetve a legkülönbözőbb művészeti ágazatok együttlátása –,[2] ott az elfajzás, méghozzá a művészeti elfajzás gondolatának legrégebbi variánsa.

Amire célzok, az nyilván a jó öreg mimézis-kritika.[3] Szó sincs még arról, hogy azt feltételeznők: vannak így-úgy beteg és dekadens művészek, akik beteg és elfajzott művészetet hoznának létre; épp ellenkezőleg: a legnagyobbak (jelesül Homérosz) az igazán veszélyesek; *nem valaminő elfajzott művészek és művek veszélyesek, hanem a mimetikus művészeti tevékenység, akár a legmagasabbrendű művészeti tevékenység elfajzása.* A képzelőerő, a fantázia zabolátlan elszabadulásától retteg előre a napnyugati bölcselet antik (ettől még igenis: egyik) csúcsteljesítménye. A művészetről, a művészi tevékenységről és a művészről való európai bölcseleti gondolkodás a kezdet kezdetén, még bármifajta művészi dekadenciateória és halálhír előtt és híján, kitermeli a transzgresszív, határátlépő jellegtől

2 Talán senki sem foglalta össze olyan tömören, ugyanakkor olyan szabatos történeti és fogalmi pontossággal a modern művészetfelfogás kialakulásának majd' 2500 éves folyamatát, mint Oskar Kristeller. „A vizuális művészeteknek a költészettel és a zenével való együvé csoportosítása a szépművészetek rendszerében, ami számunkra megszokott dolog, nem létezett a klasszikus ókorban, a középkorban és a reneszánszban. Mindazonáltal az antikvitás hozzájárult ehhez a modern rendszerhez a költészet és festészet összehasonlításával, valamint az utánzás elméletével, amely egyfajta kapcsolatot hozott létre festészet és szobrászat, költészet és zene között. A reneszánsz emancipálta a három fő vizuális művészetet: kiemelte őket a kézművességből, valamint megsokszorozta a különböző művészetek – főképp a festészet és költészet – közötti párhuzamokat. Továbbá megalapozta a különböző művészetek iránti működvelő érdeklődést, amely nem elsősorban a művész, hanem az olvasó, néző és hallgató nézőpontjából fűzte őket egymáshoz. A 17. században emancipálódott a természettudomány, ami előkészítette a művészetek és tudományok élesebb elkülönítését. Ám csak a korai 18. században, kiváltképpen pedig Angliában és Franciaországban keletkeztek működvelők által működvelők számára írt értekezések, amelyek közös elvek alapján együvé rendezték, összehasonlították és rendszerbe foglalták a legkülönbözőbb szépművészeteket. A század második felében, kivált Németországban tették meg a következő lépést: a szépművészetek összehasonlító és elméleti tárgyalása a filozófiai rendszer önálló diszciplínájává vált." Kristeller, Paul Oskar: The Modern System of Arts. In: uő: *Renaissance Thought and the Arts*. Princeton: Princeton University Press, 1990. 224. sk. Idézi: Radnóti Sándor: *Jöjj és láss!* Budapest: Atlantisz, 2010. 19.

3 *Állam* 376e–412c, 424c, 595a–608b. Az alapul szolgáló fordítás: Platón: *Állam. Platón összes művei kommentárokkal.* (Fordította: Steiger Kornél.) Budapest: Atlantisz, 2018.

rettegő, olcsó, banális moralizálást, amely frigyre tud lépni a legbonyolultabb és legkifinomultabb metafizikai háttérelméletekkel.[4]

Persze Edgar Wind nagyszerű tanulmányában *(Művészet és anarchia)* úgy véli, hogy e (platóni) szent félelmet nem ismerjük többé, immáron nem igazán szokás rettegni a művészi képzelőerő manikus-mantikus elszabadulásától; a művészet, a modern művészet egyfajta biztonsági zónába került, s ennek a folyamatnak a krónikását és diagnosztáját is beazonosítja, vélném, teljes joggal, tökéletesen megokoltan, Hegelben, természetesen a 'művészet vége' topichoz kötődően.[5] A híres hegeli idézettel szólván: „Számunkra a művészet már nem a legmagasabbrendű mód, ahogy az igazság létezést szerez magának."[6] Wind elég böcsületes-korrekt filológus ahhoz, hogy kerüli a 'művészet halála' bombasztikus kifejezést, amelynek kapcsán kérdéses, hogy maga Hegel hányszor használhatta.

Pace Wind, úgy vélem, hogy a szent félelem korántsem tűnt el, csak átalakult. Jó ideje nyilván kevesen tartanak attól, hogy az ifjak Homéroszba belefeledkezve elhanyagolják lényegi kötelességeiket. Ám Lenin legalábbis egykoron oly ismert, híres-hírhedt vallomása a beethoveni *Appassionata* kapcsán érthetőbbé és aktuálisabbá teszi a jelenség működését. A legilletékesebbet idézve: „Betéve ismerem az *Appassionatát*, mégis kész vagyok akár minden nap meghallgatni. Csodálatos, éteri zene! (...) De nem szabad gyakran zenét hallgatnom, mert túl erősen hat az idegeimre; kedvem lenne megsimogatni embertársaim fejét és csacskaságokat suttogni a fülükbe, amiért képesek voltak ilyen gyönyörűségeket világra hozni, dacára a visszataszító pokolnak, amelyben élnek. Ma azonban senkit nem simogathatunk – még leharapnák érte a kezünket. Ma le kell csapnunk ezekre a fejekre, irgalom nélkül – bár elméletben ellene vagyunk az erőszak bármely formájának.

4 Itt most természetesen nincs lehetőség részleteiben tárgyalni sem az ideaelmélet, sem pedig az igazi léttől a lehető legtávolabb, csak harmadik fokon álló mimetikus létezés ontológiai és episztemológiai vonatkozásait, amelyek mind a mai napig megtermékenyítően hatnak a bölcseleti, a tudományos és a művészi gondolkodásra is. S csak felvillantani lehetséges az ún. hazug krétai paradoxonának azt performatív megvalósulását is, hogy a legcsodálatosabb attikai prózanyelven születik meg az utánzó művészet átfogó kritikája; illetve azt a közismert, a pszichologizáló értelmezésekben oly hangsúlyos életrajzi aspektust, hogy a Szókratésszel találkozó Platón elégeti fiatalkori költeményeit.

5 Wind, Edgar: Művészet és anarchia. In: uő: *Művészet és anarchia.* (Fordította: Turai Hedvig.) Budapest: Corvina, 1990. 8–21.

6 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Esztétika. Rövidített kiadás.* (Fordította: Tandori Dezső.) Budapest: Gondolat, 1974. 42. Vö. uő: *Esztétikai előadások I.* (Fordította: Zoltai Dénes.) Budapest: Akadémiai, 1980. 105; uő: *Vorlesungen über die Ästhetik.* (Hotho, Heinrich Gustav Hrsg.). Berlin: Duncker und Humblot, 1835. 134. https://www.textlog.de/4334-5.html

Hm, ez tényleg pokolian nehéz feladat!"[7] A magam részéről egyáltalán senkinek sem szeretnék a fejére csapni, s amíg lehetséges, a demokratikus centralizmusról is különvéleményem volna, de nagyon is érteni vélem Vlagyimir Iljics félelmét: a nagy és megrendítő műalkotással találkozás még mindig kiléptethet önmagunkból, eltéríthet minket valós, vélt vagy teljességgel légből kapott kötelességeinktől stb.

De függetlenül attól, hogy valamelyest túlzónak érzem a szent félelem elvesztésétől való félelmet, megismételném a tanulmány nyitó kijelentését: a művészet végének érzete és gondolata a modernitás egyik vissza-visszatérő, meghatározó diskurzuseleme.

Nem árt tudatosítani: a 'művészet vége' első lényegi modern jelentkezési formája, ugyanis Giorgio Vasarinál a 16. században, se nem rossz hír, se nem vonatkozik a mai értelemben vett művészet egészére (hiszen még ekkor, a reneszánsz idején sincs ilyesmi). A legkiválóbb itáliai reneszánsz festők végre megtanultak tökéletesen festeni, s a legkiválóbb szobrászokkal és építészekkel egyetemben immáron csúcsra jutottunk; ez az ábrázolástechnikai, általánosabban reprezentációelméleti és ezen keresztül persze átfogó szellemi jó híre van Vasarinak.[8]

Hegelnél kiteljesedik, és ambivalenssé válik a hír. Kiteljesedik, amennyiben is a modern értelemben vett, átfogó művészeti tapasztalat és tevékenység egészére vonatkozik. Ambivalens lesz, amennyiben továbbra is létezik ugyan nagy, sőt akár zseniális művészet is, csak éppen a művészet immáron nem a szellem legvoltaképpenibb kiteljesedési formája, s túlsúlyra jutnak az „érdekes" alkotások. A hegeli fordulópont, mint ismeretes, kiemelt jelentőségű – ám e fordulópont igen eltérő megvilágítást nyerhet, hogy most kissé karikírozott szembeállítással és leegyszerűsítéssel éljek, pl. Márkus György vagy Danto felől nézvést. Úgy lehetne fogalmazni: Márkus jóval megértőbb Hegellel szemben, szerinte Hegel olyasmit mond ki, olyan reflexiós mozgásra mutat rá, ami valóban lezajlik a modern művészet történetében. Danto természetesen nem azt vonja kétségbe, hogy Hegel valami nagyon is valóságos folyamatot percipiál, de – mondjuk így – sokkal

7 Gorkij, Maxim: V. I. Lenin. (Fordította: Radó György.) In: uő: *Visszaemlékezések, elbeszélések.* (Fordította: Brodszky Erzsébet et al.) Budapest: Európa, 1963. 46. A fordításon némileg módosítottam. Ljudmila Ulickaja *Imágó* c. regényében (az eredeti orosz cím magyarul szó szerint *Zöld sátor*) hangot ad annak a több orosz értelmiségi által osztott meggyőződésnek – amely oral history formájában élt túl egy bő évszázadot, s hiteles források híján többé valószínűleg se nem cáfolható, se nem megerősíthető –, hogy az anekdota kiindulópontjául szolgáló helyzetben, a Peskova Szalonban valójában a *Holdfényszonáta* hangzott el.

8 Vasari, Giorgio: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete.* (Fordította: Zsámboki Zoltán.) Debrecen: Tóth, 2004.

számonkérőbb Márkusnál, amire már az egyik híres kötetcíme is utal: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Itt persze a 'filozófia' nem szinonim Hegellel – művészetet a kisemmiző filozófiai hagyomány Danto szerint megjelenik már Platónnal –, de Hegel fontos, lényegi szereplője, az egyik főszereplője a dantói narratívának.[9]

Épp csak tézisszerűen felvillantom, hogy Hegel után – olykor vele hevesen vitatkozva, avagy tőle látszólag és/vagy filológiailag ténylegesen függetlenül – a 'művészet vége' és egyfajta művészeti előre jósolhatóság diszkussziói robbanásszerűen terjedni kezdenek, s a legkülönbözőbb elméleti leágazási pontokat teszik lehetővé, roppant gazdag tradíciót teremtenek. Pl. igen különös örökösnek tekinthető a hagyományos, auratikus művészet végső és szükségszerű – ugyanis a technikai reprodukció változásaiból szükségszerűen következő – válságát érzékelő, de a filmben oly sokakhoz hasonlóan hatalmas (nem auratikus) lehetőséget is megpillantó Walter Benjamin.[10] Vagy mondjuk az absztrakt festészet zászlóshajó teoretikusaként Greenberg.[11]

Bár korántsem gondolom, hogy minden megszorítás nélkül igaz volna a mély reflexióra késztető, szellemes Goethe-gnóma, miszerint szürke minden teória, ellenben az élet aranyló fája zöld, de a további elméleti gyorsáttekintésnél kecsegtetőbbnek tetszik, ha inkább a lezárást, akár halálhírt hordozó és hozó művészet, a formafejlődés vége és a szent félelem eróziója találkozására hozok egy szívemnek kedves művészi példát. Méghozzá ismét csak zenei, illetve részint filmes példát: *Eszkimó asszony fázik* (rendező Xantus János), Trabant együttes, a csodálatos Méhes Marietta énekel, az egészen másként, de legalább ennyire csodálatos Boguslaw Linda szintetizátorozik; nem mellesleg a szintén fantasztikus Lukáts Andor dobol. Vető János *Ragaszthatatlan szív* című számát adják elő; a háttérsztoriban közelgő halállal, szerelmi gyilkossággal. Egészen konkrétan arra

9 Márkus György: Hegel és a művészet vége. (Fordította: Farkas János László.) In: uő: *Metafizika – mi végre?* (Fordította: Farkas János László, Karádi Éva, Kis János, Mezei György Iván, Módos Magdolna.) Budapest: Osiris, 1998. 189–218.; Danto, Arthur C.: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* (Fordította: Babarczy Eszter.) Budapest: Atlantisz, 1997.

10 Benjamin, Walter: A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában. http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html. Kurucz Andrea új fordítását átdolgozta: Mélyi József.

11 Greenberg szerint a modernizmus művészetében a művészet válik önnön tárgyává, s a műalkotás utolsó funkciója az önmagára reflektálás lesz. Minden művészeti ágnak meg kell találni a csak rá jellemző, specifikus lehetőségeket. A festészet esetében ez a narrativitásról és a háromdimenzionalitásról lemondó, a tiszta kétdimenzionalitásra törekvő absztrakt festészet, mint pl. az absztrakt amerikai expresszionizmus. Greenberg, Clement: Towards a Newer Laocoon. *Partisan Review*, 7 (4), 1940. 296–310.; uő: *Art and Culture. Critical Essays.* Boston: Beacon Press, 1961.; különösen: 'American Type' Painting, 208–229.

a filmbeli koncertjelenetre gondolok,[12] amikor Boguslaw Linda vöröscsillagos tányérsapkában kíséri szintetizátoron a többieket. Ez az a fázis (a nyolcvanas évek közepe – a filmet 1984-ben mutatták be), amikor a regnáló politikai rendszer eredeti szimbólumai, jelképei teljességgel kiürültek, s parodisztikusan hat a hangsúlyos és nyilvános használatuk; botrányos, valahogyan punk dolognak számított ez az egész, pedig semmi politikailag tilalmazott nem történt, sőt.

A hivatalos államszocialista művészetnek, esztétikának, formakultúrának vége – ezt a hírt jelenti be, vagy inkább csak teszi manifesztté, nyilvánvalóvá, nem elsőként, s nem is utoljára, az *Eszkimó asszony fázik*, évekkel '89 előtt. A hivatalos formakultúra érezheti úgy – vajh' tud egy formakultúra érezni? –, érezhető úgy, hogy szégyene talán még túléli őt, ám ez valójában már nem oszt és nem szoroz.

Ám persze áttételesen valójában mindvégig Kafkáról beszéltem, Kafkára gondoltam, az eljövendőre emlékezés időparadoxonára; és nem csupán a fentebbi „úgy érezte, szégyene még túléli őt" fordulattal. A még hivatalos jelképként funkgáló, de takargatnivaló, cikissé vált vöröscsillagos tányérsapka, vörös zászló, vagy az előrenyúló emlékezés predikciói a művészet vége diskurzusaiban (hurráoptimista változat: Vasari, ambivalens: Hegel, Benjamin, Greenberg), szóval ezek mind-mind példázatok arra a sajátos időparadoxonra, az eljövendőre irányuló emlékezésre, amely Kafka művészetének oly jellegzetes vonása.

Természetesen csavar a történetben, hogy Kafka munkássága csak azután jött létre, hogy megtörtént a művészeti modernség szinte teljes egészének nordaui patologizálása – vagyis az eljövendőre emlékezés korábbi formái nem vagy nem feltétlenül minősültek patologikusnak, ellenben Kafka, illetve a kafkai emlékezés az eljövendőre, viszont azonnal megkapta ezt a pecsétet –, s feltaláltatott az ún. „elfajzott művészet". Mint a konferencián folyamatosan előkerült: e patologizálás Nordau-féle, 19. század végi, előzetes, voltaképpen „puhány", hatalom nélküli változata csak halovány előképe a 20. századi továbbgondolásoknak és gyakorlatoknak.[13]

12 Trabant: *Ragaszthatatlan szív* https://www.youtube.com/watch?v=n4IkBpXhWKQ

13 Időben visszalépve pedig azt vehetjük észre, hogy az *entartete Kunst* elképzelésnek igen régi és részint kifejezetten patinás előzményei, előkészítő mechanizmusai akadnak. Összefoglalóan: mielőtt a művészi modernség lényegében egészét patologizálta volna Nordau, létezett már egy legalább kétfejű, nagy hagyomány (egyfelől a szent félelem antik gyökerekre visszatekinteni tudó, másfelől a művészet vége specifikusan modern hagyományai), szóval létezett egy jelentős művészetkritikai tradíció, amely az egyik sajátos előkészítése-megágyazása az 'elfajzás' gondolatnak. Csak Lombrosóra, csak a 19. század végének ilyen-olyan szociáldarwinista divathullámaira fókuszálni – legalábbis az Entartung-diskurzusokat esztétikailag-művészetfilozófiai igénnyel górcső alá véve – egyoldalú volna.

A Kafka-œuvre beillesztése az elfajzott és zsidó – vagy majd egy másik, ezzel sok hasonlóságot mutató nyelvjátékban a dekadens burzsoá – művészet skatulyájába hézagmentesen működött a náci, illetve a klasszikus sztálinista periódusban is. És sajnos egyáltalán nem igaz, hogy e patologizálás, legalábbis némely kifinomultabb változatában, ne tudott volna viszonylag összetett filozófiai mondanivalóval/reflexióval párosulni (s hosszabb távon paradox módon mégiscsak hozzájárulni a Kafka-tiltás kelet-európai végetértéhez*)*. Nagyon régi mintázatot láthatunk ebben érvényesülni.

Lukács György beszédes című tanulmányának *(Franz Kafka vagy Thomas Mann?)* még beszédesebb a két zárómondata: „Franz Kafka vagy Thomas Mann? Artisztikusan érdekes dekadencia vagy a kritikai realizmus életigazsága?"[14] Lukács az antirealista irányzat legveszélyesebb, mert legtehetségesebb képviselőjének Kafkát tekinti. Vagyis megint a régi bölcseleti mintázat hat itt (vö. Platón/platonizált Szókratész Homéroszról). A tisztesség kedvéért fontosnak tartom megjegyezni, hogy Lukács Kafka- és ún. avantgárd/antirealizmus kritikája (ezek Lukácsnál szorosan összefüggenek, aminek szürreális részleteibe itt szintén nem szándékozom belemenni), egy kétfrontos harcba illeszkednek.

Sztálin halála után járunk, a dogmatikus és sematikus (a kritikai diskurzus *epitheton ornans*ai) szocialista realizmus ellenében magasztosul föl a világnézetileg nem feltétlenül „vonalasan" elkötelezett kritikai realizmus. A dialektikus triád így fest: avantgárd (Kafka, rossz) – sematikus szocreál (pl. a legtöbb ún. termelési regény, rossz) – kritikai realizmus (Thomas Mann, jó). Egyébként számos értelmezés szerint – csak a magyar nyelvű szakirodalomból szemezgetve ilyen, mondjuk, Fekete Éva monográfiája, illetve Fekete Kristóf tanulmánya a *2000* sajnálatos módon immáron véglegesen legutolsó évfolyamából, vagy John Neubaueré majd' két évtizedről ezelőttről – a ledorongoló lukácsi Kafka-kritika akaratlanul is egyik fontos előidőzítője volt (egyáltalán a diskurzusba beemelés, részleges elismerés) a keleti blokk Kafka-rehabilitációjának, majd -lázának, s a merészebb gondolattársításokalapján az 1963-as liblicei konferencia szellemi előkészítése révén még a '68-as prágai tavasznak is.[15]

De mit is érthetünk az eljövendőre emlékezésen Kafkánál?

14 Lukács György: Franz Kafka vagy Thomas Mann? (Fordította: Eörsi István.) In: uő: *A kritikai realizmus jelentősége ma.* (Fordította: Eörsi István, Révai Gábor.) Budapest: Szépirodalmi, 1985. 130.
15 Fekete Éva: *Lukács György.* Budapest: Kalligram – Lukács Archívum, 2021. Fekete Kristóf: A művészet beteljesületlen ígérete – Megjegyzések Lukács György művészetfilozófiájához. 32 (6), *2000*, 2020. 3–23. Neubauer, John: Idézve és beidézve: Kafka és az apakép Danilo Kišnél, Esterházy Péternél. (Fordította: Bojtár Endre.) 17 (12), *2000*, 2005. 70–76.

Legáltalánosabban és legtriviálisabban: ún. előfutárságot. Olyannyira, hogy pl. a hatvanas években a „parttalan realizmus" rehabilitáló-kanonizáló koncepciójának jegyében a már évtizedek óta halott Kafka lesz a jelen valóságábrázolásának egyik legfontosabb letéteményese, az egyik legfőbb kortárs realista...[16] S nem csupán teoretikusok, de gyakorló alkotóművészek körében is elevenen hat az az elképzelés, hogy pl. a holokauszt tanúsíthatóságának, a tanúsíthatóság e határesetének legadekvátabb kifejezési eszközeit keresve mindenképp érdemes Kafkához visszanyúlni (idevágó fontos, sajnos, mára eléggé elfelejtett film a hetvenes évekből a *Klein úr* Joseph Losey-tól, amelyről nem tudnám eldönteni, hogy inkább holokauszt film vagy inkább Kafka-adaptáció).

Természetesen konkrét Kafka-szövegek sokasága is eszünkbe ötölhet, ahol és amikor a kafkai szövegszerveződés időparadoxonokhoz nyúl, vagy akár ilyenekre épül. Egészen rejtett és kifordított formában is működhet a dolog, mint pl. Rőtpéter, a jelentéstevő majom esetében, aki a saját majom-múltjáról nem tud beszámolni az Akadémiának („ebben az értelemben nem tehetek eleget a felszólításnak"),[17] csak a saját emberré válásáról.

Benjamin magisztrális Kafka-esszéje[18] egészen kifinomult érzékenységről tesz tanúbizonyságot az eljövendőre emlékezés paradoxonának detektálása kapcsán; ennek során az esszé három csúcspontja, vélném, a következők: az esszé elején a Patyomkin–Suvalkin sztori; az esszé szinte kellős közepén: az Odradek-elemzés az *Egy családapa gondjá*hoz kötődően; a végén pedig a *Mi az igazság Sancho Panza ügyében?* interpretációja.

A személyes kedvencem a kafkai időparadoxonok közül pedig ez (egy ún. kései töredék 1917-ből): „A Messiás akkor jön majd el, ha nem lesz többé szükség rá; egy nappal az érkezése után jön el; nem az utolsó napon jön, hanem az utolsó utánin."[19]

*

16 Garaudy, Roger – Fischer, Ernst – Knyipovics, Jevgenyija Fjodorovna – Mittenzwei, Werner – Pracht, Erwin: *Parttalan realizmus?* (Fordította: Lakits Pál, Józsa Péter, B. Lányi Mária, Eörsi István.) Budapest: Európa, 1964.

17 Kafka, Franz: Jelentés az Akadémiának. (Fordította: Tandori Dezső.) In: uő: *Az átváltozás. Válogatott elbeszélések.* (Fordította: Antal László, Eörsi István, Gáli József, Györffy Miklós, Szabó Ede, Tandori Dezső.) Budapest: Európa, 1992. 199.

18 Benjamin, Walter: Franz Kafka. (Fordította: Tandori Dezső.) In: uő: *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok.* (Fordította: Bence György, Kőszeg Ferenc, Pór Péter, Rajnai László, Tandori Dezső.) Budapest: Magyar Helikon, 1980. 781–817.

19 Kafka, Franz: *A nyolc oktávfüzet.* (Fordította: Tandori Dezső.) Budapest: Cartaphilus, 2005². 41.

Zárásként pedig álljon itt az ígért univerzálhermeneutikai applikáció: az eljövendőre emlékezés alakzatának, s meglehetősen 'elfajzott' variánsának beazonosítása az ún. mindennapi életben/halálban.

Levelet hozott a posta apám autóbiztosítójától. Korunkhoz méltóan elektronikus levélről, s jóapám elektronikus postaládájáról van szó. A levél akkurátus, tárgyszerű és pontos, faktikusan minden stimmol benne, semmifajta, de tényleg semmifajta szokott kelet-európai és/vagy bürokratikus félreértés nincs benne; mégis azt igazolja, hogy – többek között – a biztosítótáraságok jogi nyelvhasználata a klasszikus teológiai elképzelések egyik utolsó reziduuma, végső menedékhelye.

Apám három éve meghalt, a hagyatéki eljárás rendben lezárult. Ennek lényegében utolsó – vagy utolsó utáni? – lépéseként a biztosító, amely szintén mindent rendben lévőként talált, a következő tárgymegjelöléssel küld üzenetet: „kgfb (kötelező gépkocsi felelősségbiztosítás) megszűnése, érdekmúlás haláleset miatt". A levél, az udvarias megszólítás után, értesíti apámat, a halottat, arról, hogy meghalt, ezért felelősségbiztosítása megszűnt. Tovább értesítik arról, hogy ún. bonus-malus besorolása (ez a kockázati besorolás) kettőt is javult; nem is csoda, hiszen ami azt illeti, édesapám halála előtti időszakban is óvatos duhaj volt, különösen autóvezetésileg; halála után persze még fokozottabban érvényesült ez irányú visszafogottsága. A záróformula előtti mondat aztán mindent visz: ha papámnak a levéllel kapcsolatosan bármilyen kérdése támadna, akkor azt ezen-és-ezen a felületen jelezheti. Mindezt sajátosan keretezi a levél nyitó szlogenje: „Ma tegyünk a holnapért!"

Reménytelen egy faj az ember.

Szőnyi György Endre[1]

MAGYAR EZOTERIKUS GONDOLKODÓK ‚ELFAJZOTTÁ VÁLTOZTATÁSA' 1948 UTÁN: HAMVAS BÉLA & CO.

1. Míg a hitleri diktatúra számára a zsidó és baloldali művészet/irodalom volt „elfajzott," az 1948-as kommunista hatalomátvétel után fordult a kocka, a burzsoá, vallásos, s különösen az ezoterikus gondolatok és kulturális reprezentációk váltak gyanússá, üldözendővé, tiltottá. E kötetben Gyenge Zoltán, majd mások írásaiban is hangsúlyozottan jelent meg az 1937/38-as német, illetve az 1947/48-as magyar kultúrharc párhuzama, amely eszembe juttatja Jacob Neusner, a neves judaista és vallástudós aforisztikus megjegyzését: „Számos diszciplínából ismerős az a jelenség, hogy egy csoport szent embere egy másik csoport számára a fekete mágus: ‚amit én teszek az csoda, amit te, az boszorkányság.'"[2]

Ebben a tanulmányban három nagy formátumú gondolkodó 1945 utáni pályájára tekintek vissza, olyanokéra, akik mind gondolkodóként, mind szépíróként jelentőset alkottak, s erősen érintettek voltak a modern (és egyben ősi) ezoterikus filozófiáktól. Mielőtt választott hőseimre térek – Baktay Ervin (1890–1963), Szepes Mária (1908–2007), Hamvas Béla (1897–1968) –, néhány szóban vázolom azt a kulturális közeget, melyben ezoterikus gondolataik és erre reflektáló irodalmi műveik születtek.

1 Szőnyi György Endre, magyar irodalom- és kultúrtörténész, Szegedi Tudományegyetem Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar, Angol Tanszék.

2 „A convention, well-established in a variety of studies, is that one group's holy man is another group's magician: 'what I do is a miracle, but what you do is magic'." Neusner, Jacob – Frerichs, Ernest S. – McCracken Flesher, Paul Virgil (eds.): *Religion, Science, and Magic: in Concert and in Conflict*. New York – Oxford: Oxford University Press, 1989. 4–5.

2. Bár a nyugati ezoterizmus hatása a magyar kultúrára már a késő középkortól kimutatható,[3] a huszadik századi okkultizmust a tizennyolcadik századi eredetű szabadkőművesség, majd a tizenkilencedik századi teozófia és ennek alternatívája, a Rudolf Steiner által alapított antropozófia határozták meg, melyek árnyékában kevésbé domináns kísérletek, mint a spiritizmus vagy az asztrológia is számba veendőek.

Néhány tény:

- Tiltások és belső harcok után a kiegyezés légkörében 1886-ban alakult meg a szabadkőműves Szimbolikus Nagypáholy Budapesten, impozáns székháza a Podmaniczky utcában ma Mystery Hotelként éledt újra. A szabadkőművesek 1919 és 1990 között tiltottak voltak Magyarországon, a rendszerváltás után tudtak újjáalakulni.[4]
- A nemzetközi Teozófiai Társaság 1875-ben alakult és ennek kezdettől fogva voltak magyar tagjai: Vay Ödön báró 1880-tól a Brit Teozófiai Társaság tanácsában ült, felesége, Adelma Vay pedig nemzetközi hírű spiritisztaként és Madame Blavatsky teozófiájának követőjeként híresült el. A Vay házaspár 1871-ben már alapított egy spiritiszta társaságot „Szellembúvárok Egyesülete" néven, majd kezdeményezői voltak a Magyar Teozófiai Társaság létrehozásának is. E társaság 1903-ban az európai szövetség tagja lett, és 1909-ben Budapest látta vendégül a negyedik összeurópai kongresszust. A magyar teozófia egyik központi alakja és szponzora Zipernovszky Károly (1853–1942), a neves fizikus és mérnök volt. A teozófia vezéralakjai, Annie Besant és Dzsiddu Krishnamurti többször el is látogattak Budapestre (1927, 1931), mígnem 1944-ben, miután a zsidó tagokat ki kellett zárni, a Társaság feloszlatta önmagát; 1950-ben be is tiltották, így földalatti működés után csak 1991-ben tudott újjáalakulni.[5]
- Az antropozófia 1912/13-ban szakadt ki a teozófiából, a korábban teozófusként elhíresült és Magyarországon is számos előadókörutat lebonyolító

3 Lásd Szőnyi, György E.: The Occult Sciences in Early Modern Hungary in a Central European Context. In: Szeghyová, Blanka (ed.): *The Role of Magic in the Past. Learned and Popular Magic, Popular Beliefs and Diversity of Attitudes*. Bratislava: Slovak Academy of Sciences, 2005. 29–45. (Pro Historia 1.)

4 Lásd *A magyarországi Jánosrendi Symbolikus Nagypáholy vázlatos története*, https://www.szabadkomuves.hu/a-magyarorszagi-symbolikus-nagypaholy-vazlatos-tortenete/; *Magyarországi Nagyoriens Páholy*, https://magyarnagyoriens.hu/

5 Lásd A Magyar Teozófiai Társulat rövid története. *Magyar Teozófiai Társulat,* https://www.teozofia.hu/node/26

Rudolf Steiner alapításában. A magyar antropozófia 1924-ben kezdődött, amikor Nagyné dr. Göllner Mária (1894–1982) meglátogatta Steinert a svájci Dornachban lévő központjukban, majd 1926-ban megalapította a Magyar Baráti Társaságot. Ugyanő volt az, aki Budapesten létrehozta az első Waldorf-iskolát, viszont hivatalos Magyar Antropozófiai Társaság – a kommunizmus alatti titkos szervezkedések után – csak 1990-ben alakulhatott meg. Göllner maga a második világháború után 1946-ban Svájcba emigrált.[6]

- Az első világháború után jelent meg Magyarországon a jóga, részben a teozófia hatására. Az alább tárgyalandó Baktay mellett a zongoristának és szobrásznak induló Haich Erzsébet egy Indiából ide származott orvostanhallgató, Selvarajan Yesudian ihletésére lett a magyar jógakultúra megteremtője, együtt nyitották meg Budapesten Európa első jógaiskoláját 1937-ben. 1948-ban mindketten Svájcba menekültek, ott folytatták tanítói munkásságukat, Haich 1953-ban regényes formában, *Beavatás (Einweihung)* címmel megírta misztikus önéletrajzát, amely nemzetközi bestseller lett és a mai napig számos nyelven és kiadásban elérhető.[7]

Ezek voltak tehát azok a szellemi irányzatok, melyekkel Baktay, Hamvas és Szepes megismerkedtek részben már az első világháború előtt, részben pedig a Horthy érában.

3. Személyiségükből, elkötelezettségükből következően mindhárman másként élték meg a kommunista ideológiai diktatúra időszakát: Baktay Ervin majdnem érinthetetlen nemzetközi hírű tudósként, Szepes Mária sikeres gyerekkönyv-, majd sci-fi-szerzőként, Hamvas Béla pedig teljesen kitaszítottként – mégis mindhárman megszenvedték azt az időszakot, és pályájuk megtört, vagy legjobb esetben is megbicsaklott. Bár a továbbiakban arra koncentrálok, hogy mi történt e gondolkodókkal 1945, s különösen 1948 után, nem mellőzhető annak

6 Göllner Mária 1918-ban bölcsészdoktorátust szerzett Budapesten *Az ókor szellemi művelődésének geográfiai alapjai* című disszertációjával. Pedagógiai tevékenysége mellett számos antropozófiai és kultúrtörténeti művet publikált, mind Magyarországon, mind pedig Svájcban.

7 Veszprémi Krisztina: A jóga magyarországi története. *Terebess online,* https://terebess.hu/keletkultinfo/lexikon/joga.html. A *Beavatás*t magyarul az Édesvíz kiadó jelentette meg *Óegyiptomi misztériumok* alcímmel 2021-ben, Érszegi András fordításában. Yesudian maga is írt egy fontos könyvet, *Sport és jóga* címmel 1941-ben. https://terebess.hu/keletkultinfo/lexikon/Selvarajan-Yesudian-Sport-es-joga.pdf

felvillantása sem, hogy honnan indultak – érdekes módon mindhármukra nagy hatást gyakorolt India és a keleti filozófia.

Az osztrák és francia felmenőkkel is büszkélkedő, zsidó-keresztény nemesi családba született Baktay Ervin saját bevallása szerint tizenhat éves korában találkozott egy teozófussal, aki beavatta az ezoterizmus alapjaiba, s ez meghatározónak bizonyult pályáján. Emellett családi kötődései is erősítették az India felé fordulást: nővére egy hindu arisztokratához, Umrao Singh Sher-Gilhez ment feleségül, aki ugyan politikailag kitaszítottá vált, így hosszú évekig Budapesten éltek. Lányuk, Amrita Sher-Gil is itt született 1913-ban, s nagybátyjával, Baktay Ervinnel rövid élete során mindvégig szoros kapcsolatot folytatott, miközben párizsi tanulóévek után India első modern nemzeti festője lett.[8]

Baktay hihetetlenül sokoldalú ember volt. Az indiai irodalom és művészet iránti rajongását mutatja műfordítói munkássága, de tudósként és földrajzi íróként is India és Belső-Ázsia lett a kutatási területe. Ezoterikus gondolkodóként (megelőzve Mircea Eliadét) írt a jógáról, tanulmányozta az asztrológiát, és olyan indiai szent könyveket fordított, mint a *Bhagavad-gítá*, ez a transzcendens párbeszéd a Legfelsőbb és egy híve között. Baktay azonban életszerető homo ludens is volt, erről tanúskodik a *Káma-szútra* fordítása, de még inkább azok a performansz-játékok, melyek még a húszas években antikizáló lakomákként indultak, majd vadnyugati szerepjátékokban, végül pedig amerikai indiános törzsi életben és táborozásokban teljesedtek ki.[9] Az 1924-ben alapított képzeletbeli vadnyugati város, Loaferstown sheriffjét alakította (Hooligan Erwin Bucktye), majd 1931-ben megalapította a dunai indián törzset, melynek Heverő Bölény néven a főnöke lett.

Mindezzel párhuzamosan indológiai munkássága is kiteljesedett, 1926 és 1929 között Indiát járta, és újra felfedezte Kőrösi Csoma Sándor lakhelyét,

8 Életrajzi háttér: Kelényi Béla: Baktay Ervin családjának eredete. In: Kelényi Béla (szerk.): *Az indológus indián. Baktay Ervin emlékezete.* Budapest: Hopp Ferenc Kelet-ázsiai Művészeti Múzeum, 2014. 15–25. Uő: A játszó ember, akinek sok neve volt. In: Kelényi, 2014. 372–375. Továbbá: Kelényi Béla: *The Indologist Indian. In memory of Ervin Baktay.* Budapest: Ferenc Hopp Museum of Asiatic Arts, 2015. 25–34. Indiai családjáról: Kardos Tatjána – Kincses Károly: Az indiai fotográfia és Umrao Singh Sher-Gil felvételei Baktay hagyatékában. In: Kelényi, 2014.173–199; Keserű Katalin: Amrita és Baktay. In: Kelényi, 2014. 199–217.

9 Ennek az indiánozásnak egyre nagyobb szakirodalma van. Legátfogóbban az egész körről, majd mozgalomról lásd Főzy Vilma (szerk.): *Indiánok a Duna partján.* Budapest: Hopp Ferenc Kelet-ázsiai Művészeti Múzeum, 2019.

ahol az a tibeti-angol szótárt írta.[10] De találkozott Rabindranáth Tagorével és Mahatma Ghandival is, később mindkettőjükről könyvet is írt.[11] 1942/43-ban három, az ezoterizmushoz is kapcsolódó fontos könyve is megjelent: *A diadalmas jóga*; *A csillagfejtés könyve*; és *India bölcsessége*.

Asztrológiai tanulmányainak végső foglalata, *A csillagfejtés könyve* második kötete már csak halála, és a rendszerváltás után jelenhetett meg. Bethlenfalvy Géza szerint ebben is az indiai filozófia inspirálta. Ahogy írja, Baktay szerint

> „a misztikus megismerés egyfajta közvetlen (tudatalatti) meglátásként értékelhető, amely tulajdonképpen egy ősi, prelogikus megismerési rendszert őrzött meg. Baktay úgy érzi, hogy a ma domináns logikus gondolkodásmód mellett azt sem szabad elvetni, a mai rendszer kiegészülhet a korábbi módszerrel, és a kettő együtt vezethet el egy posztlogikus gondolkodási módszerhez."[12]

A második világháborúban már nem vett részt, 1945 januárjában az ostrom elől a budai Kelenvölgyben húzódott meg, mire visszajött, lakását kifosztva találta. A háború végén nyolc napig az ideiglenes Budai Nemzeti Tanács elnöke volt, viszont az Ideiglenes Nemzeti Kormány *India szabadságot akar* című könyvét tiltólistára tette.[13]

1946-ban állást kapott a Hopp Ferenc Keletázsiai Művészeti Múzeumban. Itt teljesedett ki indológiai tudományos munkássága, és felkészült a nagyszabású *India művészete* kiállítás megrendezésére. Közben 1949-ben lefokozták, fizetését csökkentették, 1950-ben pedig kizárták az írószövetségből. Bár a kiállítás megvalósult (1951–1953) és nagy sikert aratott, 1952 decemberében váratlanul nyugdíjazták, de három hónap múlva mégis visszahelyezték. Eddigre nyilvánvaló lett, hogy nemzetközileg is elismert tudós: 1955-ben az indiai nagykövetségen keresztül meghívást kapott a Buddha halálának 2500. évfordulójára rendezendő kongresszusra, majd egy tanulmányútra. A forradalomban való részvételéről nem tudunk, november 13-án utazott el Indiába feleségével. 22-én találkozott Nehru miniszterelnökkel, és beszámolt neki a forradalomról. 26-án ő volt az

10 Lásd Baktay Ervin: *A világ tetején. Kőrösi Csoma Sándor nyomdokain a nyugati Tibetbe*. Budapest: Magyar Földrajzi Társaság, 1930.; Kőrösi Csoma Sándor útján. In: Baktay Ervin: *Indiai éveim*. Budapest: Palatinus, 2004. 424–434.; illetve Baktay Ervin: Kőrösi Csoma Sándor. Budapest: Gondolat, 1962. és számos utánnyomás.

11 *Rabindranath Tagore az ember, a művész, a bölcs*. Budapest: Világirodalom, 1922.

12 Baktay, 2004. 17.

13 Ezeket és a következő életrajzi tényeket Kelényi Béla kronológiájából állítottam össze: Kelényi, 2015. 31–34.

első előadója a konferenciának, melyre mindössze tíz nem ázsiai tudóst hívtak meg. 1957-et részben egyéni kutatómunkával töltötte India jelentős műemlékeit bejárva, majd miután júniusban kalandos úton visszajutott Európába, Bécsben kutatott és azon fáradozott, hogy egyes munkái németül is megjelenhessenek.[14] Decemberben jött vissza Magyarországra, a következő évben jelent meg fő műve, az *India művészete*. 1959-ben végleg nyugdíjazták, viszont megkapta a Szocialista Munkáért érdemérmet. 1962-ig aktívan dolgozott, s ez évben még a Londoni Egyetemen is tartott hat előadást, s immár súlyos betegen Svédországba is ellátogatott. 1963. május 7-én halt meg; az *India művészeté*nek német megjelenését már nem érte meg.

Mint említettem, *A csillagfejtés könyve* 1948-ban indexre került, s második kötete már nem is jelenhetett meg, csak a rendszerváltás után. De hogy az írót a legsötétebb időkben is foglalkoztatta mind az asztrológia, mind a reinkarnáció, bizonyítja, hogy 1948-ban elkezdett önéletrajzának első lapján ezt olvassuk:

> „Ha a csillagok a valóságnak, a beteljesülendő törvénynek megfelelően mutatták is mivoltomat és jövőm körvonalait, amikor 1890. június 24-én délután fél 4-kor megérkeztem születésem állomására, szüleimnek sejtelmük sem volt róla, mit mondanak rólam a csillagok. Hiszen a felvilágosodott századvég táján »öltöttem fel ezt a jelen inkarnációmat«, amikor aligha jutott eszébe valakinek, hogy a középkori babonák lomtárába száműzött asztrológiához folyamodjék."[15]

*

Három választott szerzőm közül Szepes Mária volt az egyetlen, aki megélte a rendszerváltást és ez alkotói munkásságát egész más perspektívába helyezte. Eszmei formálódása és pályakezdése viszont mutat hasonlóságokat Baktayéval: bár nemesi háttér nem volt, de a fővárosi, mozgalmas, zsidó-keresztény művészvilág ugyanúgy lételemét képezte, mint a sokarcú és sok nevű indológus tudósét. Szepes apja színész, nevelőapja rendező és filmproducer volt, anyja színésznő, majd elismert spiritiszta, aki könyvet is írt transzcendens élményeiről és lakásukban

14 Levelezését a Hopp Ferenc múzeumi kollégáival és a minisztériumnak írott jelentését hazatérte után lásd Kelényi, 2014. 384–418.

15 Baktay Ervin: *Homo ludens. Emlékeim nyomában*. Budapest: Iparművészeti Múzeum, 2013. 11.

rendszeresen folytak szellemidéző szeánszok.[16] Mária eredetileg Scherbák Máriának született, de művészként az Orsi Mária és Papír Mária neveket is használta, míg végül férje, Szepes Béla olimpikon és karikaturista után ő is Szepes lett. Mária gyermekszínészként kezdte, már tinédzser korától írt novellákat, de igazán a filozófia és a művészettörténet érdekelte. Egyetemi kurzusokra járt, a Walter-féle szemináriumban pszichológiát is hallgatott, bár diplomát nem szerzett. 1930-ban áttért az evangélikus vallásra.

Esküvője után férjével három évet Berlinben töltöttek, a hitleri hatalomátvételtől menekültek haza. Berlinben Samuel Gerling professzornál pszichológiát, irodalomtörténetet, összehasonlító vallásfilozófiát tanult,[17] ezek a tanulmányok inspirálták sajátos, „az összefüggések tudománya"-ként definiált filozófiáját, mely meghatározta írói munkásságát is. Ebben azonban nemcsak a berlini tanulmányok, hanem bátyja, Viktor elmélyülő ezoterikus gondolkodása is erősen formálta. Viktor ugyancsak sokoldalú volt, Papír Viktorként írt, Galántai Viktorként zenét szerzett, ám ezoterikus műveit – Hamvas Béla szerint az egyik legfontosabb magyar okkult gondolkodó volt – Wictor Charonként jegyezte. Ezek életében nem jelentek meg, életműve feldolgozása még csak éppen elkezdődött,[18] de gondolatai Szepes Mária alkotásaiban visszhangzanak.

Szepes hosszú élete során több mint nyolcvan könyvet írt, jelen bemutatás szempontjából azonban csak két regénye, *A vörös oroszlán*, illetve a *Raguel hét tanítványa* áll érdeklődésem fókuszában. Az elsőn Szepes 1939-ben, egy tihanyi látogatás során megtapasztalt rózsakeresztes inspiráció hatására kezdett dolgozni,[19] de csak 1945-ben, a háborús trauma és leányfalui bujkálása érlelte meg a művet. Jól ismert cselekményét itt most nem ismertetem, de rámutatnék, hogy a mű kétszeresen is az alkímia regénye: a történet konkrétan is alkimistákról szól, s a tizenhatodik századtól négyszáz éven és számos reinkarnáción keresztül követi főhősét. Ugyanakkor a regény a spirituális alkímiai transzmutáció allegóriája is, ahogy azt Jakob Böhmétől Karl Gustav Jungig ezoterikus filozófusok és

16 Lásd önéletrajzát: Szepes Mária: *Emberek és jelmezek*. Budapest: Édesvíz, 2017.

17 A professzort Szepes Mária nevezte meg írásaiban, kilétét egyelőre nem sikerült beazonosítanom, ám e nevet minden Szepessel foglalkozó írás és publicisztika megemlíti, nyilván ugyanazt a forrást használva.

18 Lásd Ruzsa Ágota: Wictor Charon. *Szepes Mária Alapítvány*, https://szepesmariaalapitvany.hu/szepes-maria/wictor-charon.html és Halász Attila: Hamvas Béla és Szepes Mária barátságáról. *Tekisui Kaikan. Egy csepp karate*, 2021. március 12., https://onedropzen.hu/karate/2021/03/12/hamvas-bela-es-szepes-maria-baratsagarol/?unapproved=81&moderation-hash=60053229cc7df6175c37a454dd1360b3#comment-81

19 Lásd https://hu.wikipedia.org/wiki/Szepes_M%C3%A1ria

modern pszichológusok magyarázták. A regényben ötvöződik a nyugati ezoterikus hagyomány és a teozófián átszűrt keleti transzcendentalizmus. Maga Szepes így írt e spirituális alkímiáról:

> „A mentális alkímia igazi beavatottjai sohasem »aranycsinálásra« törekedtek, hanem arra, hogy »emberólomból emberaranyá« transzmutálják saját lényüket. Azon fáradoztak, hogy lelkükben, szellemükben létrejöjjön a »Bölcsek köve«, az »iható arany«, az Örök Élet igazi elixírje."[20]

*A vörös oroszlán*ról elmondható, hogy az egyik legkalandosabb életű magyar regény. A Hungária kiadó elfogadta, és kétezer példányban ki is nyomtatták, ám 1948 után a könyvet a „burzsoá dekadencia" népszerűsítőjének találták, és a példányokat bezúzták. Csodával határos módon Hamvas Béla a Fővárosi Könyvtár raktárában megtalálta néhány véletlenül megmaradt példányát, és visszajuttatta a szerzőnek.[21] Ennek volt köszönhető, hogy a könyv elindult világhódító útjára. Először külföldön jelent meg magyarul, majd német és angol fordításban is, míg végül 1984-ben, Kuczka Péter jóvoltából, habár némileg cenzúrázva, itthon is kiadták a Galaktika Könyvek sorozatban mint sci-fi regényt.

Hely hiányában itt most nem tudom ismertetni a *Raguel hét tanítványa* című monumentális regényét, melyen 1947-től 1977-ig dolgozott. Raguel, akiről nem tudjuk, hogy egy földön kívüli civilizációból idekerült avatár, vagy valamilyen istenség, esetleg Raguel arkangyal, meghívja a zodiákus jegyeit megtestesítő hét tanítványát Mythenburg várába. A hét ember-szereplő részletes és pszichológiailag is lenyűgöző életútját végül egy kozmikus teremtés-vízió zárja, amelyet olvashatunk tudatfolyam beszámolóként, vagy egy nagyívű, az automatikus írásra is emlékeztető antropozófiai látomásként.[22]

A legsötétebb rákosista korszakban Szepes Mária bátyjával és férjével saját otthonukban a szellem fényét megőrzendő, *academia occulta* vagy „az összefüggések tudománya" néven titkos összejöveteleket tartottak, melyekről Szepes így emlékezett:

> „Budai lakásomban 1945 óta adták és adják egymás kezébe a kilincset a látogatók, köztük olyanok, mint Baktay Ervin, Hamvas Béla, Várkonyi Nándor. 1947 után egész kis földalatti kulturális

20 Szepes Mária: A Vörös Oroszlán. Az örök élet itala. *Szepes Mária Alapítvány*, https://web.archive.org/web/20130820055554/http://szepesmariaalapitvany.hu/voros+oroszlan.
21 Hamvas Béla: *Levelek*. (Szerkesztette: Danyi Zoltán.) Budapest: Medio, 2011. 151. Idézi Weiner Sennyei Tibor: *Hamvas Béla ezerarcú és egyszerű élete és műve*. Budapest: Orpheusz, 2019. 243.
22 Szepes Mária: *Raquel hét tanítványa*. Budapest: Édesvíz, 2014.

> mozgalom alakult ki nálunk. Titokban olvastuk, fordítottuk a szinte megszerezhetetlen műveket az *Állatfarm*tól a *Sötétség délben*ig."[23]

Az idézetből nem derül ki a tanfolyam okkult tartalma, de a jóval később publikált *Academia occulta* kiadványban, mely az összejövetelek tankönyve volt, már jóval több a tömény ezoterikus ismeret. Hamvas Béla naplójából tudjuk, hogy ő maga is tartott előadást ott az egyiptomi *Halottak könyvé*ről. Hamvas ugyanott megismerkedett Wiktor Charonnal is és annak ezoterikus személyisége lenyűgözte.[24] Azokban az időkben mindenki úgy élt, ahogy tudott. Egy fodrásznál megismert, négyéves szovjet kislány ihlette a nagysikerű *Pöttyös Panna* gyermekkönyvsorozatot, melynek részeként 1953 és 1973 között Szepes öt kötetet írt. E mesekönyvek olyan népszerűek lettek, hogy szerzőjét 1963-ban kitüntette a Népművelési Intézet.[25]

A rendszerváltás után Szepes Mária nagy idők tanújaként és a mindennapi élet mágiájának népszerűsítőjeként a magyar kulturális élet egyik nagyasszonya lett, 2007-ben halt meg, 99 éves korában.

*

Három „ezoterikus" főszereplőm közül Hamvas Bélának jutott ki a legkeményebb sors, amely részben saját, megalkuvás nélküli következetességének folyománya is lett. Szepes Mária így írt róla:

> „Hamvas Bélát is nagyon szeretem, most is beszélgetek vele, csodálatos ember volt, a legnagyobbak egyike. Bezárták, száműzték, de mindez soha nem változtatott azon, amit tudott. Sokat sétáltunk együtt Leányfalun. ... Soha nem engedett abból, amit tudott és hitt. ... Hamvas Bélának meg kellett szenvedni dolgokért, mert amit nem jól teszek, vagy csinálok, azt magamnak is át kell élnem, amit még nem tudok, meg kell tanulnom. Minden bennem van, ami az örökkévalósághoz kell."[26]

23 Sennyei Weiner Tibor: Halál nincs! Beszélgetés Szepes Máriával. *Drót,* 2015. november 6., https://adrot.hu/halal-nincs-beszelgetes-szepes-mariaval/.

24 Mindezt Weiner Sennyei Tibor és Halász Attila derítették fel (egymástól függetlenül): Weiner Sennyei: Halál nincs, avagy Szepes Mária, Hamvas Béla és az örök élet titka. In: Weiner Sennyei, 2019. 241–262.; Halász, 2021.

25 A szerzőről. *Lira.hu,* https://www.lira.hu/hu/konyv/szepirodalom/gyerekirodalom/mesek/pottyos-panni-9#bovebb_ismerteto

26 Weiner Sennyei, 2015.

Miként Baktay és Szepes, Hamvas is középosztálybeli értelmiségi családból jött, bár előbbieknél szigorúbb környezetből: apja lutheránus lelkész és gimnáziumi tanár volt, de elég nyitott szemléletű ahhoz, hogy fiát érettségi után egy európai „grand tour"-ra vigye.[27] Hamvas, akár csak Baktay, megszolgálta a katonaságot az első világháborúban, majd a Pázmány Péter Egyetemen német és magyar filológiát hallgatott, ám a diploma megszerzése helyett reneszánsz emberként falta a tudást, nyelveket tanult, zenével és orvostudománnyal is foglalkozott.[28] Végül újságíró, majd könyvtáros lett a Fővárosi (ma Szabó Ervin) Könyvtárban – ez a foglalkozás tökéletesen illett hozzá. Első inspirációit modern filozófusoktól és íróktól nyerte: Kierkegaard-tól, Dosztojevszkijtől, Merezskovszkijtól.[29]

> „...húsz éves alig múltam, amikor a könyvtárban, nem is tudom hogyan, Kierkegaardnak *Az idő bírálata* című tanulmánya a kezembe került. Nincs társadalom, nincs költészet, nincs gondolkozás, nincs vallás, ami van, az romlott és hazug zűrzavar. Pontosan így van, gondoltam. De ennek valamikor el kellett kezdődnie. Elkezdtem keresni a sötét pontot. A proton pszeudoszt, vagyis az első hazugságot. ... Visszafelé haladtam a múlt század közepétől a francia forradalomig, a felvilágosodásig, a racionalizmusig, a humanizmusig, a középkoron át a görögökig, a héberekig, az egyiptomiakig, a primitívekig. A válságot mindenütt megtaláltam, de minden válság mélyebbre mutatott. A sötét pont még előbb van, még előbb. A jellegzetes európai hibát követtem el, a sötét pontot magamon kívül kerestem, holott bennem volt..."

Így jutott el a világválság felismeréséig, melyből a tradicionalista filozófia, elsősorban René Guénon látszott kiutat mutatni, s ezen keresztül jutott vissza az ősi ezoterikus bölcsesség nyugati és keleti mestereihez, illetve a mitológiák mögött megbúvó *philosophia perennis* felismeréséhez. Mindennek első foglalata a *Scientia*

27 Az utazásról és annak Hamvasra tett hatásáról Darabos Pál: *Hamvas Béla, egy életmű fiziognómiája*. Budapest: Hamvas Intézet, 2002. I. köt. 33–36.

28 Bár több életrajz állítja, hogy egyetemi diplomája volt, ennek bizonyítékát nem sikerült fellelni. Lásd Darabos, 2002. I. köt. 100.

29 Ezt egy interjúban igen emlékezetes szavakkal foglalta össze, lásd Hamvas Béla: *Patmosz*. Budapest: Medio, 2008. 278.

sacra első kötete,[30] Hamvas legjelentősebb munkája, melyet ugyanazokban az években írt, mint Szepes *A vörös oroszlán*t. És ez a mű éppúgy nem jelenhetett meg.

Pedig Hamvas, miután az ostrom alatt katonaszökevényként a kiscelli múzeumban bujkált és majdnem éhen halt, nagy lelkesedéssel állt a kultúra újjáépítése mellé, annak ellenére, hogy lakását bombatalálat érte, és könyvei, kéziratai elpusztultak.[31]

1947-ben Hamvas és felesége, Kemény Katalin monografikus tanulmányt jelentettek meg *Forradalom a művészetben: Absztrakció és szürrealizmus Magyarországon* címmel. Ebben rámutattak az avantgárd irányzatok fontosságára, és kontextualizálták a magyar modernizmus történetét Ferenczy Károlytól, Csontvárytól és Gulácsytól az *Európai iskola* kortárs működéséig.[32] A vállalkozásról így írt Hamvas Kerényi Károlynak 1947. május 6-án: „A modern festészet itt a kultúrharc középpontjában áll."[33] Hamvasék álláspontja és az egész nonfiguratív magyar művészet (melynek másik jelentős teoretikusa Kállai Ernő volt) azonban elfogadhatatlan volt az egyre beszűkülő szocialista művészetkoncepció számára. Például Lukács György megfeddte Kassákot, az akkor hatvanéves baloldali avantgárd költő-művészt, aki végül szilenciumot kapott.[34] A marxista alapokon írt *A magyar irodalom története* („Spenót") hetedik kötete erre így emlékezik: „Lukács György 1945-től 1949-ig nemcsak az általános ideológiai és kultúrpolitikai harcokban szerepelt, hanem bekapcsolódott a magyar irodalmi élet konkrét kritikai csatáiba is. Azt a munkásságát folytatta, amelyet a moszkvai *Új Hang* hasábjain kezdett el. Elemezte Arany János pályáját, a népi írók útját, vitatkozott Kassákkal, Máraival, Molnár Ferenccel, Zsolt Bélával, a magyar kritikatörténet gyengeségeit fejtegette Osvát Ernőről írva, bírálta a Válasz és az Újhold c. folyóiratokat, polemizált Déry Tiborral,

30 Lásd Török Endre utószavát az első, 1988-as kiadásból; újra kiadva Török Endre: Ami teljes és ami részleges. In: Török Endre: *Szemfényvesztések kora*. Budapest: Liget Műhely, 1993. A könyv és forrásainak részletes elemzése Darabos Pál monográfiájának második kötetében. További interpretációk összefoglalva: Scientia sacra. *Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet, MMA Lexikon*, https://www.mmalexikon.hu/kategoria/irodalom/scientia-sacra

31 Darabos, 2002. 409.

32 Első kiadása 1947-ben, Budapesten, a Misztótfalusi kiadónál. Új kiadása: Hamvas Béla: *Művészeti írások I*. Budapest: Medio, 2014. 185–400.

33 Hamvas, 2011. 144.

34 A hatvanéves Kassák. In: Lukács György: *Az új magyar kultúráért*. Budapest: Szikra, 1948. 177–179.

Németh Andorral, Hamvas Bélával, kritizálta Illyés Gyula, Németh László, Sőtér István, Vas István új műveit és nyilatkozatait."[35]

Hamvas már idézett, Kerényihez írt levelében meg is fogalmazta rossz előérzetét: „Hogy momentán kultúrterroristánkról már eddig sem tudok jót mondani, nem csodálatos."[36] Közben kibontakozott egy Lukács–Hamvas-vita is. Hamvas a *Diárium* 1946-os számában az új művészet ars poeticáját Lukács bírálatával kötötte össze. *Ne üljetek füstparipára* című esszéjében így írt:

> „Olyan vállalkozásokba kezdtünk és azt folytatjuk, amelynek valódi jelentőségét Lukács nem is érti. Lukács György a régi individualizmus ellen küzd, és nem veszi észre, hogy ez az individualizmus már nincs, másrészt, hogy amit támad, az már nem individuum, hanem a rendkívüli erőfeszítéssel megszerzett új felelős történeti személy valamilyen alakban."[37]

Ez csak olaj volt a tűzre, mert Lukács 1947-ben, *Az absztrakt művészet magyar elméletei* című bírálatában kíméletlen támadást indított mind Kállai Ernő, mind pedig a Hamvas–Kemény programmatikus monográfia ellen.[38] Mivel Weiner Sennyei bőven idéz ebből a tanulmányból, én az eredeti szövegből csak a bevezető egyik jellegzetes mondatát emelném ki: „Ha itt Kállai Ernő és Hamvas Béla elméleti munkáit vizsgáljuk, keressük az absztrakt művészet világnézeti megokolásának és igazolásának érveit. Előre tudjuk, hogy az itt következő éles bírálat után a művészek egy része el fogja utasítani ezeket az elméleteket, ha látják, hogy azok végiggondolva mit tételeznek fel és hová vezetnek.[39] Ahogy Weiner Sennyei is rámutat, innen csak egy lépés, hogy az absztrakció misztikus interpretálóit, elsősorban Hamvast a fasizmussal rokonítsa össze:

> „Amióta a később a fasizmushoz vezető irracionalista filozófia létrejött, a művész lényegét mindinkább a patológiával kapcsolták össze. Hamvas sajátossága nem egyéni, hanem a kapitalizmus fejlettebb felbomlásának megfelelő fejlettebben dekadens világszemlélete abban csúcsosodik ki, hogy a patológikusság nála már nemcsak

35 Sőtér István et al. (szerk.): *A magyar irodalom története VII. 1945–1975*. Budapest: Akadémiai, 1981. 472., https://mek.oszk.hu/02200/02227/html/01/133.html

36 Hamvas, 2011. 145.

37 Idézi Weiner Sennyei Tibor, aki az egész Hamvas–Lukács-vitát részletesen feldolgozta: Hamvas kritikája, avagy Németh László, Lukács György és Szentkuthy Miklós téveszméi. In: Weiner Sennyei, 2019. 272.

38 Itt Hamvasék mellett Kállai Ernő *A természet rejtett arca* című tanulmánya volt a kritika tárgya. Lásd Lukács, 1948. 152–171.

39 Lukács, 1948. 152.

> valami szubjektív lelki sajátosság, hanem adekvát magatartásbeli megfelelője a valóság rejtélyes lényegének."[40]

Kérlelhetetlen konklúziója pedig így hangzott:

> „Kállai, Hamvas és a velük egyetértők, amikor a fasizmus előkészületei és uralma idején viszonylagosan szubjektíve érthető társadalmi magatartásukat kozmikus elvvé és egyúttal az igazi művészet alapelvévé dagasztják fel, elabsztrahálnak a valóság lényegétől, beleabsztrahálják magukat a Semmibe."[41]

Nehéz lenne bizonyítani, hogy egyedül ez a Lukács-kritika járult hozzá Hamvas meghurcolásához, hiszen az egész kultúrpolitika ennek jegyében alakult át. A sors iróniája, hogy egy évvel később Lukács maga is össztűz alá került. Ahogy a „Spenót" írja: „A támadás szervesen következett az uralomra jutott dogmatikus kultúrpolitika elveiből. Lukács publicisztikai és kritikai tevékenysége, amelylyel a megelőző korszakban végeredményben a párt politikáját segítette, most néhány fontos vonatkozásban a megváltozott vonal szükségszerű ellenfele lett: nem véletlen, hogy a Rákosi-féle személyi kultusz az ellene indított támadással kezdte meg hatalmának gyakorlását a szellemi életben."[42] 1949-ben Rudas László szovjetellenesnek, hazafiatlannak és kozmopolitának minősítette Lukácsot, aki ezután önkritikát gyakorolt. Mindenesetre, Hamvas elsősorban Lukácsnak tulajdonította a kulturális életből való kizárását. Ugyancsak 1947. május 6-án írt Várkonyi Nándornak is, melyben határozottan állította:

> „Új miniszterünk [Lukács György] az Egyetemi Nyomdának megüzente, hogy nem látja jó szemmel, hogy engem kolportál. Ezzel torkomra tette a kést. Elvesztettem egy csomó forintot, amely koldusféletemet elviselhetővé tette, de elvette a lélegzetemet is."[43]

És lám, 1948-ban Hamvas elvesztette állását a Fővárosi Könyvtárban; három évig Szentendrén sógora kertjét művelte, majd – kivédendő a munkakerülés vádját – 1951-től 1964-ig az inotai és tiszapalkonyai erőművek építkezésein dolgozott raktárosként, míg végül nyugdíjazták. Súlyos betegség után 1968-ban halt meg nagy szegénységben. Irodalmi rehabilitációja a nyolcvanas évek közepén indult meg és a rendszerváltás után teljesedett ki.

40 Lukács, 1948. 154.
41 Lukács, 1948. 169.
42 *A magyar irodalom története*, 1981. 475.
43 Hamvas, 2011. 147.

Befejezésül *Karnevál* című nagyregényéről szeretnék szót ejteni, melyet a legsötétebb években, 1948 és 1951 között írt, ám kiadására sosem számíthatott (végül 1985-ben jelent meg először). Az (első kiadásban) 550+643 oldalas mű a magyar, de talán mondhatjuk, hogy az európai magas modernizmus irodalmának szintetizáló betetőzése és egyben a tradicionalista ezoterizmus beavatási forgatókönyve is. Anglista irodalmárként, amikor először belemélyedtem a szövegbe, nagyon hamar kialakult bennem az az érzés, hogy ez olyan, mintha Lawrence Sterne tizennyolcadik századi protomodern *Tristram Shandy*jét és Joyce *Ulysses*ét, vagy még inkább *Finnegan's Wake*-jét olvasnám egybe. Ez valahol a nyolcvanadik oldalnál vált egyre tapinthatóbbá, és akkor belenéztem Hamvas *Napló*jába. A regényírás éveiben e két író neve újra és újra felbukkant, miként az ugyanebben az időben írt *Regényelméleti töredék*ben is,[44] de mellettük ott vannak az ezoterikus misztikusok is, elsősorban Jakob Böhme, a spirituális alkímia nagy teoretikusa.

Néhány példa:

1949 szeptemberében végigtekint a háború utolsó szakasza óta eltelt időszakon. Még így emlékszik vissza 1945-re, amikor lakását kibombázták: „hitt abban, hogy 1945 februárjában tabula rasa, új inkarnáció. Az egész előbbi élet eltörölve, az új élet kezdete. Később: nincs semmim, tehát szabad vagyok – a gondviselés tevékenységének felismerése."[45] Majd „fokozatos csalódás abban, hogy a tabula rasa általános és egyetemes volt" (i.h.). Majd megemlékezik a Füstparipa-vitáról, a Lukács-cikkről, az Esztétikai Társaságról. 1948-ban következik el „Böhme végleges megértése" (i. m. 186). Közben írja a regényelméletet és a *Karnevál*t, naplójában ezekre utalva egyre többet ír a komikumról és a humorról. De mindez egybeolvad egyfajta hénokhi apokalipszissel – Hénokh jelenléte szintén érthető, hiszen 1945-ben adta ki az apokrif *Hénokh könyvé*nek fordítását.

Novemberben *A normálember analízise* kapcsán írja: „Karnevál – Intermezzo. Új szín- és szókeverések kikísérletezése. Szótárolvasás. Joyce-módszer. *Finnegan*" (kiemelés tőlem, i. m. 211). A lakonikus naplóban a modern irodalom és művészet jellegzetes alakjai mellett újra és újra felbukkan Böhme, Kierkegaard, Buddha, ezekről a hatásokról például így ír: „Tapasztalat 1945 nyár-ősz óta: Ellenjóga, ellenokkultizmus, misztikus és okkult szembenállása. A misztika – határélmény" (1950. június 20, i. m. 237).

44 Hamvas Béla: Regényelméleti fragmentum (1948). *Literatura,* 1985/3–4. 227–267.
45 Hamvas Béla: *Naplók I.* (Szerkesztette: Danyi Zoltán – Dúl Antal). Budapest: Medio, 2010. 184.

Danyi Zoltán igen értő és felvilágosító kismonográfiát írt Hamvas ezoterizmusáról,[46] olvasóimat most elsősorban az ő elemzéséhez irányítom, amelyben kimutatta, hogy a *Karnevál* látszólag halandzsával telített szövege korántsem automatikus írás és szürrealizmus, hanem Jungnak *Az alkímiai konjunkció*t leíró tanulmánya alapján a beavatás, a személyes transzmutáció, illetve e transzmutáció kudarcainak bemutatása.

A regény egyik jellegzetes vonása, hogy a tényleges cselekmény hét könyve között számos, úgynevezett „függönybeszélgetést", intermezzót találunk, melyekben a mesélő és a lejegyző író – aki egyben az olvasó/kritikus is – hosszasan megvitatják a regényformálás filozófiai, etikai és technikai kérdéseit. Nemcsak Sterne írásmódjára emlékeztet mindez, hiszen annak kortársa, Henry Fielding is humorisztikus „beszélgetéseket" folytat a *Tom Jones*ban az olvasóval arról, hogy akkor most miként bonyolítsa tovább a cselekményt.[47] Gondolatmenetemet egy ilyen függönybeszélgetés néhány mondatával vezetném el a konklúzióig, melyekből éppúgy kiderül Hamvasnak a modern irodalom lehetőségeiről való gondolkodása, mint az ezoterikus beavatás iránti elkötelezettsége:

> „Századunk nagy kérdése a valóság. Végül: az őrültek századának nagy kérdése a valóság.[48] Én egyáltalán nem szorulok arra, amit a valóság világának neveznek. Önnek a hangokról kellett volna beszélnie. Ami festői, az nézetem szerint inkább a felszínen van. Az éjszaka és a mélység jele a hang. Ezért a fül a félelem szerve. Még álmomban is félek. Ha ön regényt ír, mi a fontos? Ugye a szó? Önnek dolga csak a szavakkal van. Az irodalom nem egyéb, mint az ember számára forróvá lett szóértékek kidolgozása. A költészet világa a szóval kezdődik és a szóval végződik. Egyetlen író, Lawrence Sterne kísérelte meg, hogy rögeszméit levakarja, de csak azt érte el, hogy az lett a rögeszméje, hogy nincs rögeszméje. [Böhme] az észről is beszél, és azt írja, hogy az ész a léleknek nem primordiális képessége. A primordiális képesség az imagináció. Az imagináció

46 Danyi Zoltán: *Hamvas Béla ezoterizmusa. Alkímia, hermetika, mágia a Karnevál c. regényben*. Újvidék: Újvidéki Egyetem Bölcsészettudományi Kar, 1999. https://mek.oszk.hu/01300/01369/01369.htm

47 Erről lásd Szőnyi György Endre: Angol irodalom. In: Pál József (szerk.): *Világirodalom*. Budapest: Akadémiai, 2005. 493–497.; Hartvig Gabriella: Kísérletek és viták a 18. századi regényirodalomban. In: Bényei Tamás – Kállai Géza (szerk.): *Az angol irodalom története IV. köt. 1640–1830. 2. rész*. Budapest: Kijárat, 2021. 216–227.

48 Az idézetek a *Karnevál* első kiadásából származnak. Budapest: Magvető, 1985. 290., 295., 301., 307., 308., 315–316.

> pedig tulajdonképpen a hit, vagyis az a varázslat, amely az akarat szenvedélyéből lobban ki. [Művészetvallás?] Az ész a misztériumot nem éri el. Az ész, ahogy Böhme írja, véleményeket csinál, és akaratát az őrület jegyébe állítja."

Ám nemcsak esztétikai és metafizikai gondolatok találhatók ezekben az intermezzókban. Alkalmasint olyan kemény, politikai megjegyzéseket is találunk, melyek egész kísértetiesen rímelnek Magyarország 2010 utáni helyzetére, a fülkeforradalom világára:

> „Az igazsággal baj van. ... Az igazság ma már nem kormányzati elv, hanem báli ruha. Az eszme csak bizonyos hátsó gondolattal érvényes. Attól a kormányzattól, amely az igazságról sokat beszél, nagyon félek. Persze attól is, amely ezt a kérdést nem óhajtja felvetni. ... Az új században az igazság lassan eltűnik. Mi jön? A csürhe. Ez a csőcselék, ami mi vagyunk. Jár a szánk, s ezalatt Herstal [a diktátor] zsebünket kiforgatja. Gonosztevő, az összes formák betartásával. ... Nyíltan ragadozók lettünk, s ennek a bestialitásnak kulcsszava, amit forradalomnak neveznek."[49]

4. Mindhárom főszereplőm a két háború közti szellemi pezsgésben érlelte gondolatait és fordult az ezoterizmus – akár mint menekülő út, akár mint felszabadító ideológia felé. Mindhárman megszenvedték a második világháborút, fizikailag, mentálisan, lakásuk, szellemi kincseik elvesztésével, és regenerálódás helyett a következő rezsimtől megkapták az elhallgattatást, ahogy Lukács mondta Hamvas Béláról: „nem aktuális."[50] Hármuk esettanulmánya rávilágít a diktatúra sokféle technikájára, és emlékeztet a náluk kevésbé ismert meghurcoltakkal szemben még mindig fennálló adósságainkra.

49 Hamvas, 1985. I. köt. 487.
50 Idézi Weiner Sennyei, 2019. 279.

Peremiczky Szilvia[1]

A VALLÁS SZÍNREVITELE

A vallás és a vallásos élet színpadi ábrázolásának problémái a kortárs izraeli színházban

Bevezetés

A vallásos zsidó hagyomány a hellenizmus korában ismerkedik meg a színházzal és a dráma műfajával. A kor vallásos autoritásai elutasítása egyértelmű és határozott volt: a görög színház lényegénél fogva teljes mértékben ellentétes a judaizmussal. Számukra a politeista kultuszokhoz – főleg Dionüszosz ünnepéhez kötődő – előadások a bálványimádás veszélyét jelentették, a zsidó és a görög világképet összeegyeztethetetlennek látták, és a talmudi bölcsek úgy vélték, hogy a nézők „a csúfolódók székébe ülnek", semmibe véve a Zsoltárok 1,1 figyelmeztetését, amely szerint: „Boldog a férfi, a ki nem járt gonoszok tanácsán, sem vétkesek útján nem állt, sem csúfolók ülésében nem ül."

Később mégis megszületik az európai értelemben vett zsidó színház és dráma, sőt, a vallásos gyakorlat is integrálja a színház egy formáját a purimspíleken keresztül. A 19–20. század fordulóján pedig gazdag jiddis, majd héber nyelvű színházi kultúra és drámairodalom jön létre. Izraelben a színház napjainkban is népszerű műfaj, beleértve a művészszínházat éppúgy, mint a szórakoztató színházat vagy a népszínházat, noha ezek közönsége – mint látni fogjuk – gyakran a valláshoz fűződő kapcsolatuk alapján is megoszlik. Egészen sajátos módon pedig egyes vallásos csoportok, irányzatok is integrálják a modern színházi gyakorlatot, Eli Rozik szavaival élve, egyfajta „tangentális" színházat létrehozva; ilyen a csak nők által nőknek játszott vallásos színház, a vallásos női előadókból álló stand-up duók vagy csoportok léte; illetve a politizáló utcaszínház vagy performanszok jelensége.

Azonban az 1970-es évektől kezdődően a színház komoly konfliktusok tárgyává vált Izraelben a vallásos és a világi csoportok között. A kép persze, miként

1 Peremiczky Szilvia irodalomtörténész, hebraista, habilitált egyetemi docens, Országos Rabbiképző – Zsidó Egyetem, Művelődés- és kultúratörténeti Tanszék; kutató, Goldziher Intézet.

erre majd rámutatok, jóval árnyaltabb, mivel nem két, egymással szembenálló nagy tömbről beszélünk, hanem sokkal inkább egy skáláról, amelynek a két végpontján állnak a világi kultúrát egyértelműen elutasító vallásos csoportok és a teljes mértékben ateistának tekinthető izraeliek. Miközben a vallásos csoportok tagjai közül a világi kultúrától elzárkózó csoportok minden értelemben elutasítják a világi színházat, számos vallásos irányzat tagjai nyitottak vagy nyitottak *lennének* a színházra, ám elfogadhatatlannak tartanak bizonyos típusú darabokat vagy ábrázolásokat, köztük a vallás, a vallásos élet és karakterek színpadi ábrázolását.

Azt mondhatjuk, hogy végeredményben két vita tanúi vagyunk: az első vita a vallást démonizáló világi alkotók és közönség, illetve az ez ellen tiltakozó vallásos csoportok és politika között zajlik; a másik vita pedig a színházat egyik oldalról annak lényegétől fogva minden formájában elutasító, másik oldalról a médiumra egyébként nyitott vallásos irányzatok között. Az utóbbi esetben a vallást negatív színben feltüntető szerzők és darabok a vallásos közönség egy részének szemében degradálnak egy alapvetően elfogadható kulturális médiumot, míg a színházat eleve gyanakvással fogadó vallási csoportok megerősítve látják gyanakvásukat és azt a talmudi véleményt, amely szerint a színházi néző „csúfolódók székébe" ül.

Jelen tanulmányban azt kísérlem meg bemutatni, hogy az izraeli színpadokon miként jelenik meg a vallás és a vallásos karakter; és hogy miért és hogyan váltják ki bizonyos ábrázolások a vallásos csoportok és a velük rokonszenvező politika tiltakozását. A színház és a judaizmus kapcsolatának rövid felvázolása után kitérek arra, hogy miként vált az izraeli színház egy meghatározó szegmense a valláskritika, és ezen belül is egy erősen démonizáló olvasat – szó szerinti – színterévé; szinte teljesen átengedve a vallásos életforma árnyaltabb vagy pozitív bemutatását a szórakoztató- vagy népszínháznak.

Végezetül két kérdéscsoportra keresem a választ: az első kérdés, hogy a színház mint médium teljesen elfogadhatatlanná vált-e általában a vallásos irányzatok számára; vagy a hagyomány által engedett módon, de felhasználja a modern színházi teóriákat és technikákat? A második kérdés pedig, amelyre megpróbálok választ adni, hogy a baloldali színház végérvényesen elkötelezte-e magát a valláskritika mellett; vagy léteznek példák az árnyaltabb ábrázolásmódokra, és szándék arra, hogy a vallásos életet közelebb hozzák a vallástól eltávolodott nézőkhöz? Amennyiben pedig a színházi előadás eredményeként a néző pozitívabb képet kezd kialakítani a színházról, akkor továbbra is érvényes-e az a vélemény,

hogy „csúfolódók székében" ül; vagy ebben az esetben az adott színdarab vallásos szempontból már pozitív szerepet tölt-e be?

A judaizmus és a színház

Az ókori görög színház legalább három okból ellentétes volt a Tóra parancsolataival. Az első tilalom, amelyet ez a színházi gyakorlat sértett, a bálványimádás tilalma volt. Mivel a görög színház a különböző görög istenek, főleg Dionüszosz ünnepeihez kötődött, így értelemszerűen mindig fennállt a bálványimádás veszélye. Másodjára, a görög színházban minden szerepet férfiak játszottak, ami sérti azt a tórai tilalmat, amely szerint férfi nem hordhat női ruhát, és nő nem hordhat férfiruhát; harmadjára a görög tragédia világképe ellentétben áll a zsidó vallásos világképpel. Miként *A tragédia halála* című fontos könyvében George Steiner rámutat:

> „a tragédia idegen a zsidó életérzéstől. Jób könyvét mindig a tragikus látomás példájaként idézik. De ez a komor példázat a judaizmus szélső határán áll, s a tragédia követelményeivel szemben egy ortodox kéz még ide is beillesztette az igazságszolgáltatás követelményét [...]. Isten jóvátette a szolgájára mért csapásokat, kárpótolta Jóbot szenvedéseiért. *De ahol kárpótlás van, ott igazság van, nem tragédia.* [...] Az Ótestamentumban megörökített háborúk véresek és gyászosak, de nem tragikusak. Vagy igazságosak, vagy igazságtalanok. Izrael seregei diadalmaskodnak, ha engedelmeskedtek Isten akaratának és parancsolatának, s megfutamítják őket, ha megszegték az isteni szövetséget, vagy ha királyai a bálványimádás bűnébe estek."[2]

Hasonlóan látja zsidó és görög világkép ütközését Glenda Abramson dél-afrikai irodalom- és színháztörténész is *Modern Hebrew Drama* című, 1979-es munkájában. Abramson rámutat, hogy a görög dráma szereplői az istenekkel és a végzettel harcolnak, és nem ismernek abszolút értékeket – abszolút Jót vagy Rosszat –, ezzel szemben a judaizmus ismeri a megkérdőjelezhetetlen Jó és Rossz fogalmát.[3]

2 Steiner, George: *A tragédia halála.* (Fordította: Szilágyi Tibor.) Budapest: Európa, 1971. 9–11. (Kiemelés tőlem – P. SZ.)

3 Abramson, Glenda: *Modern Hebrew Drama.* London: Weidenfeld & Nicholson, 1979. 12.

Végezetül nem tekinthetünk el attól a ténytől sem, hogy a hellenisztikus kultúrával, így a színházzal szembeni ellenérzés a nemzeti függetlenség megnyilvánulása is volt a hódítók kultúrájával szemben. A fentiek értelmében a Talmud szintén szigorú álláspontot képvisel. A Babiloni Talmudban az idegen kultuszokkal foglalkozó Avoda Zara traktátusa így vélekedik:

> „Rabbijaink tanítják: nem szabad járni színházakba és cirkuszokba, mert a szórakoztatás ott bálványok imádására van [rendezve]. Rabbi Meir szavai [ezek]. De a bölcsek mondják, hogy ott, ahol ilyen szórakoztatás van, azért tiltottak, mert gyanítható a bálványimádás, és ott, ahol nincs [ilyen szórakoztatás], a csúfolódók székébe való ülés [tilalma] miatt."[4]

Érdekes párhuzamokat mutat a Talmud véleményével a 18. századi francia filozófus, Jean-Jacques Rousseau is, aki a színházban szintén fenyegető veszélyt látott az erkölcsökre, a nemzeti függetlenségre és identitásra. D'Alembert-nek írt 1758-as levelében azzal utasítja el az enciklopédisták javaslatát a kálvinista Genfben felépülő színházra, hogy az veszélyes és megsemmisítő erővel bírna a genfiek identitására. Rousseau érvei a nemek elkülönítését hangsúlyozó zsidó *mechica* gyakorlatával is párhuzamot mutatnak, amikor arra hivatkozik, hogy a nők és a férfiak „koedukált" színházlátogatása rombolná a nemek elkülönítésére épülő genfi társadalom tradícióit.[5]

A vallásos tilalmak ellenére azonban az ókori zsidóságban is volt egy olyan réteg, amely fogékony volt a hellenisztikus, majd a római kultúrára. Heródes caesareai amfiteátruma – ahol napjainkban rendszeresen tartanak hangversenyeket, koncerteket és színielőadásokat – vagy Ezekielosz *Exagogé (Kivonulás)* című drámája egyaránt a színház iránti érdeklődésről tanúskodnak. Ugyanakkor a színház megjelenik a vallásos hagyományban is, a purimkor előadott purimspílek formájában. Igaz, a színház itt egy nagyon speciális helyzetben talál magának helyet, egy olyan ünnepben, amikor a világ a feje tetejére áll (hasonlóan a karneválhoz), és amikor sok minden *micvá*nak, azaz jócselekedetnek számít, ami máskor szigorúan tilos, beleértve a színjátszást.

Azt is érdemes megemlíteni, hogy minden vallásos rítusnak megvannak a maga dramatizált és színházszerű elemei, így a judaizmusnak is – gondoljunk

4 Talmud Bavli/Babiloni Talmud 18b. Fordítás tőlem, PSZ. (NB: minden esetben, amikor nem jelölöm külön a fordító személyét, a fordítás saját munkám.)

5 Idézi: Fischer-Lichte, Erika: *A dráma története.* (Fordította: Kiss Gabriella.) Pécs: Jelenkor, 2001. 7.

a szédereste „dramaturgiájára", a négy gyerek által eljátszott szerepekre; és egyes vélemények szerint a Tanakh, a zsidó Biblia néhány szövege is hasonlóságokat mutat a drámával. Eli Rozik 2013-as *Jewish Drama & Theatre. From Rabbinical Intolerance to Secular Liberalism* című könyvében Jób könyvét a „tangentális zsidó dráma" példájaként említi,[6] míg Landa 1926-ban írt munkájában *(The Jew in Drama)* azokat a véleményeket idézi, amelyek szerint a dialógusokra épülő *Énekek éneke* voltaképpen drámának tekinthető.[7]

A színház és a dráma mint technika egyáltalán nem idegen tehát a zsidó hagyománytól, ezért tudott magának utat találni. Az integráció akkor valósult meg, amikor sikerült leválasztani a görög-politeista világképtől, és megtalálni számára a megfelelő kontextust. Ilyen kontextus volt a purim ünnepe, vagy egy olyan didaktikus vagy karitatív cél, amely lehetővé tette, hogy a néző elkerülje a „csúfolódók székét".

A színház használata didaktikus és karitatív célokra a világi színjátszásnál is észrevehető, és nyilvánvalóan a médium legitimizálását is szolgálta. Ezekielosz valószínűsíthetően vagy zsidó olvasói (nézőközönsége?) vallási ismereteit próbálta erősíteni, vagy a nem zsidó nézőknek kívánhatta bemutatni a judaizmust; de a 16–17. század első, modern európai értelemben vett zsidó színjátszása is erősen didaktikus jellegű. Eli Rozik meggyőzően érvel amellett, hogy valójában a görög színház, majd a keresztény és a zsidó színház is a vallás ellenére jött létre; és hogy a keresztény és a zsidó kultúrában megmarad egy ellenséges érzület a vallásos körök részéről, miközben az elfogadás és az integráció szándéka is megjelenik.[8]

A középkorból nemcsak zsidó vándorkomédiásokról, vándorzenészekről, sőt, trubadúrokról és mesterdalnokokról vannak információink, de színdarabokról is. Ilyen írásos emlék a kairói genizában fennmaradt *A koldus menyegzője* című jiddis(!) szöveg vagy az 1382-re datálható, és egy vándorkomédiás repertoárjába tartozó szintén jiddis *Dukász Horant*. A 16–17. századból számos jiddis, ladino, olasz, spanyol, portugál és legalább egy héber darabot ismerünk, Leone de' Sommi (Jehuda de Sommi da Portaleone, 1525/27–1590/92) 1540 körül írt, *צחות בדיחותא דקידושין (Cahut bedihuta dekidusin – Eljegyzési komédia)* című drámáját, amely egy midrási történet feldolgozása, és a *commedia dell'arte* és a *commedia erudita* nyomait viseli magán. A szöveg egyik példánya a

6 Rozik, Eli: *Jewish Drama & Theatre. From Rabbinical Intolerance to Secular Liberalism*. Sussex: Sussex Academic Press, 2013. 39–54.

7 Landa, Myer Jack: *The Jew in Drama*. Westminster: P. S. King & Son, 1926. 23.

8 Rozik, 2013. 36.

Kauffmann-gyűjteményben is megtalálható, magát a darabot pedig 1966-ban a Haifai Városi Színház is műsorára tűzte. Leone de' Sommi Mantova nagyhercegének parancsára alapított zsidó színtársulatot, amelynek feladata az udvar szórakoztatása volt, de a midrási témaválasztása arra utal, hogy Leone igyekezett a nem zsidó közönség zsidósággal kapcsolatos ismereteit is formálni, és a zsidóellenes előítéleteket is enyhíteni.

A dráma és a színház felhasználása vallásos-didaktikus célokra a kereszténységben és a zsidóságon belül is kettős szerepet játszhatott. A vallásos autoritások a megfelelő eszközt ismerték fel benne, míg egyes szerzők számára a médium legitimizálásának lehetőségét jelentette. A kereszténység a misztériumdrámákon, a moralitásjátékokon és az iskoladrámákon keresztül használta a színházat eszközként; a judaizmus pedig különösen a vallásukra visszatérő *conversó*k, azaz a 15. század végén áttért spanyol és portugál zsidók és leszármazottaik vallási ismereteinek és identitásuk megerősítésére használta a drámát.

A színház és a dráma ez esetben a vallásos identitás megerősödését szolgálta, hasonlóan majd egyes izraeli vallásos csoportok gyakorlatához. Ebből a szempontból tanulságos a 16–17. századi Amszterdam mint *converso* központ példája. Amszterdamban számos spanyol és portugál *converso* tért vissza a judaizmushoz, élénk intellektuális és kulturális életet hoztak létre, és nagyságát tekintve jelentős, noha esztétikailag csak ritkán kiemelkedő irodalmi korpuszt alkottak meg Mivel vallási ismereteik gyakran kaotikusak voltak, ami gyakran vívta ki az askenázi rabbik nehezteléséét, a szefárd és portugál rabbinikus hatóságok igyekeztek minden elhajlást megakadályozni, és komoly szigorral tiltották a színházat is. Így a legtöbb dráma, amelyek zöme az aranykori spanyol dráma hatása alatt született, könyvdráma maradt, esetleg magánházaknál kerülhetett színre, egy-egy esküvőhöz, purimhoz vagy sávuothoz kapcsolódóan.

Azonban Paul de Piña (1575–1634), héber nevén Rechuel Jesurun, egyik drámáját nemcsak, hogy nyilvánosan mutatták be, de egyenesen az amszterdami zsinagógában, 1624-ben, sávuot alkalmával.[9] Bár a fentiek alapján egy dráma zsinagógai „bemutatója" meghökkentőnek tűnik, a darab minden szempontból megfelel a halakhikus, vallásjogi szabályoknak. A Saul Levi Montera rabbi közreműködésével írt *Diálogo dos montes (A hegyek párbeszéde,* innentől: *Párbeszédek)*,

9 Boer, Harm den: *La literatura sefardí de Amsterdam*. Alcalá: Instituto Internacional de Estudios Sefardíes y Andalusíes – Universidad de Alcalá, 1996. 307. Lásd még: Litovsky, Haydee: *Sephardic Playwrights of the Seventeenth and Eighteenth Centuries in Amsterdam.* Lanham, Maryland: University Press of America,1990.

mellőz minden drámai akciót, a dikció, a párbeszéd pedig teljes mértékben allegorikus. Hét hegy – Sínai, Cion, Hor, Nebo, Gerizim, Carmel és az Olajfák hegye – vitázik, hogy melyik a legfontosabb a judaizmus szempontjából, és érveiket egy-egy prédikációban adják elő.

A másik dráma, amely a vallásos identitást erősítette, Miguel (Levi) de Barrios (1625/1635–1701), 1655 körül született spanyol nyelvű darabja, a *Contra la verdad no hay fuerza (Az igazsággal szemben nincs hatalom)* című dráma. De Barrios pedig egy megtörtént eseményt dolgozott fel. 1665. június 29-én Córdobában autodafén megégettek három conversót, azzal a váddal, hogy titokban a zsidó vallást gyakorolták, és az ő történetük elevenedik meg a dráma csúcspontján. Az allegorikus dráma az első ismert, kortárs eseményt feldolgozó zsidó dráma, amelynek üzenete: ha a mártírok kínhalált halva is vállalták zsidóságukat, akkor a szabadabb amszterdami közegben különösen elvárható a hagyományok őrzése. Jesurun/de Piña és de Barrios drámái, illetve a *Párbeszédek* azt tanúsítják, hogy a halakhának megfelelő keretek között, a judaizmus egyáltalán nem utasította el a tangentális színház vagy a színházszerű elemek használatát.

A modern héber színház és a judaizmus

A modern héber színház, az izraeli színház követlen elődje, intézményi értelemben az egykori orosz birodalomban jött létre. A haszkala, azaz a zsidó felvilágosodás németországi és közép-európai ideológusai próbálkoztak kortárs héber dráma létrehozásával, de ezek a kísérletek elsorvadtak; ezzel szemben a mai Lengyelország, Oroszország és Ukrajna területén a 19. század második felében Łódźban, Varsóban és Białystokban nemcsak drámák születtek, de héber nyelven játszó társulatok is létrejöttek.

Az első igazán komoly kezdeményezés azonban a Nachum Zach által 1917-ben, Moszkvában létrehozott Héber Stúdió, a mai Habima Színház elődje volt, amely Sztanyiszlavszkij védnökségét élvezte, sokat merítve az általa alapított Művész Színház szellemiségéből. A társulat szocialista ideálokat követett, de műsorpolitikája nem volt vallásellenes. Első bemutatójuk és soha meg nem ismételt világsikerük An-Ski vallásos-misztikus *Dybuk*ja volt, amely a haszid folklór világát mutatja be egy Rómeó és Júlia-történeten keresztül; a társulat tagjai pedig maguk is kötődtek a judaizmushoz, egyfajta cionista köntösben.

Ahogyan Emanuel Levy a színház történetét feldolgozó monográfiájában bemutatja, a társulat például péntek este soha nem tartott előadást, helyette kultúrprogramra gyűltek össze: tánccal, énekléssel, héber versekkel, vagy éppen különleges széderestéket tartottak.[10] A társulat jelentős része 1932-ben a brit mandátumi Palesztinában telepedett le, ahol ekkor már létezett néhány színház. Az itteni első próbálkozások 1890-re nyúlnak vissza, ekkor mutatták be karitatív célokból egy jeruzsálemi középiskolában a *Zerubábel* című darabot, Moshe Leib Liienbaum művét, de a színmű későbbi, felnőttek által játszott fél-professzionális előadása már a hatóságok és a vallási vezetés tiltakozását váltotta ki.

1920-tól kezdődően beszélhetünk a „hivatalos" színházi intézményrendszer kialakulásáról, és 1931-re már három színház működött az országban, köztük a Habima. 1945-ben jön létre a Kameri Színház, 1961-ben a Haifai Városi Színház, és napjainkban ez a három társulat tekinthető az izraeli színházi élet vezető intézményeinek, de mellettük számos kisebb színház, kibucokban működő amatőr társulat is létezik.

A Habima társulata gyorsan felismerte, hogy a stetl-világ kevésbé érdekli a kemény fizikai munkából élő *halucok*at, így igyekeztek megfelelni a helyi igényeknek, és a *halucok* életét bemutató darabokat, illetve nyugati klasszikusok héber fordításait vagy kortárs szórakoztató darabokat tűzték műsorra. A cél ekkor a modern héber kultúra, az izraeli kultúra létrehozása volt, valamint a *szabra* identitás közvetítése és megerősítése. Gady Kaynar 2009-es tanulmányában *(The Quest for Identity: Hebrew Drama & Israeli Theater, 1890–2007)* így fogalmaz:

> „a színháznak elsősorban héber nyelvre kellett tanítania az újonnan jötteket, miközben vizuális módon kellett felélesztenie az érzelmi kapcsolatot a bevándorló új zsidó és »hazájának« földje, valamint mitikus, bibliai és történelmi elődei között."[11]

Ennek megfelelően az első drámák a *halucok*, a kibucok, a függetlenségi háború hőstörténeteiről szóltak, amelyek a vallást, az ünnepeket legtöbbször cionista értelmezésben mutatták be. A 19. századi első drámákban, drámakísérletekben nem ritka a vallásellenes él, de a brit mandátumi és az Izrael Állam megszületése utáni első évek színházára nem jellemzőek a durva ábrázolások. A szerzők

10 Levy, Emanuel: *The Habima. Israel's National Theater 1917–1977*. New York: Columbia University Press, 1979. 74.

11 Kaynar, Gad: The Quest for Identity. Hebrew Drama and Israeli Theater 1890–2007. *Modern Hebrew Literature,* 2010/5. 24.

szívesen dolgoztak fel vagy aktualizáltak bibliai történeteket is, ilyen drámák például Nissim Aloni Rehoboam király uralkodásáról szóló darabja, az 1953-as *אכזר מכל המלך (Mindennél kegyetlenebb a király)*; Jehuda Amichai drámája, a *מסע לנינוה (Utazás Ninivébe,* 1964); vagy Yigal Mossinzon *בערבות הנגב (A Negev pusztaságában*, 1949) című színműve, ami Izsák feláldozásának parafrázisa,[12] de ezek a feldolgozások vagy parafrázisok még aktualizált formájukban sem lépnek ki a hagyományos vallási értelmezési keretekből, vagy legalábbis csak óvatosan kísérletezgetnek a vallásos alapok újrainterpretálásával.

A színház Izraelben népszerű műfajnak mondható, miként azt Gad Kaynar említett tanulmánya is bemutatja. Kaynar szerint „az izraeliek szeretik a színházat", és az általa idézett adatok szerint a 2010-es évek elején csak az akkor 350 000 lakosú Tel-Avivban egyetlen este negyven színelőadásra kerül sor.[13] A közönség nagy része általában középosztálybeli vagy felső középosztálybeli, középkorú, magasan kvalifikált és főleg askenázi gyökerekkel rendelkező, szekuláris néző,[14] de mind a nézők, mind a színészek, alkotók között az utóbbi évtizedekben szefárd, mizrachi zsidók és arabok is feltűntek.

Az egyre radikálisabb valláskritika az izraeli színházban az 1960-as évek végén, de különösen az 1970-es évek elejétől vált fősodorrá. Mint fentebb utaltam rá, a 19. századi első drámakísérletekben is már találkozhatunk vallásellenességgel, és a baloldali cionista értelmiség, így az izraeli baloldali cionizmus is gyakran ambivalens módon viszonyult a valláshoz. Az új cionista emberideál, a *szabra* és a nordaui „muszklizsidó" szellemében erős ellenszenvet éreztek a diaszpóra hagyományos vallásosságával szemben, olyannyira, hogy a rabbinikus judaizmustól, a Talmudtól is igyekeztek eltávolodni. A cionizmus jobbára a nemzeti történeti keretek között értelmezett bibliai történeteket helyezte előtérbe, és az ünnepeknek is kialakult a cionista értelmezése. Ugyanakkor az izraeli vallásos társadalom nem tekinthető egy egységes tömbnek, a különböző irányzatok között is jelentős különbségek vannak a világi kultúrához fűződő viszonyuk szerint is, és például a vallásos cionizmus messze nem azonos a stejtl vallásosságával.

Dan Urian a *The Judaic Nature of the Israeli Theater* című könyvében egy 1993-as felmérés eredményeit közli, amely szerint a zsidó társadalom 90 százaléka magát cionistának tekinti, vagyis a vallásos csoportok túlnyomó többsége

12 Abramson, Glenda: *Drama and Ideology in Modern Israel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. 19.
13 Kaynar, 2010. 23.
14 Abramson, 1998. 11.

is azonosul a cionizmussal. 2 százalék nem-cionista ultraortodox, 3 százalék cionista ultraortodox, 9 százaléka vallásos cionista, 36 százalék tradicionális hagyományőrző, de kisebb-nagyobb mértékben tartja a vallási előírásokat, 4 százalék konzervatív vagy reform, 45 százalék világi, egyik vallásos irányzathoz sem tartozó. 15–16 százalék a teljesen szekuláris és a legszigorúbban vallásos réteg aránya is.[15] Tehát a társadalomban mintegy 15–16 százalék azoknak a világiaknak az aránya, akik teljesen elutasítják a vallást, és akik mintegy egyharmadát teszik ki a 45 százaléknyi, magukat egyetlen vallásos csoport tagjaként sem azonosító világi izraelieknek; illetve szintén 15–16 százalékra tehető a legszigorúbb vallási hagyományokat követő izraeliek száma, akik nagy valószínűséggel nem jöhetnek szóba színházlátogató közönségként.

Els Van Diggele magyarul is olvasható könyvében *(Egy nép, amely külön lakik)* 1992-es és 1999-es felmérésekkel dolgozik, amelyek alapján az izraeli zsidó társadalom 14 százaléka vallja magát *haredi*nek, azaz szigorúan vallásosnak, 24 százalék *dati*nak (nagymértékben vallásosnak, gyakori fordítás szerint modern ortodoxnak), 40 százalék valamennyire vallásgyakorlónak *(maszorti)* és 20 százalék nem hívőnek, *hiloni*nak.[16] Érdemes megjegyezni, hogy a *hiloni* népesség egy része is betart bizonyos vallási szokásokat, de általában bírálják az ortodox rabbinátus szerepét, például a polgári házasság és válás hiányát. A Pew Research Center 2016-os adatai szerint a zsidó népesség 9 százalékát teszik ki a *haredi*k, a *dati*k 13 százalékos arányt képviselnek, a hagyományőrző *maszorti* csoport aránya 29 százalékra tehető, a *hiloni*, azaz világi népességé 39 százalékra.[17]

Az Izraeli Statisztikai Hivatal adatai szerint 2016 végén a zsidó lakosság 45 százaléka világinak *(hiloni)*, 26 százaléka *maszorti*nak, 16 százaléka nagyon vallásosnak *(dati meod)*, 14 százaléka pedig *haredi*nek vallotta magát.[18] A Zsidó Világkongresszus honlapja alapján pedig 2020-ban az izraeli zsidók 25 százaléka azt nyilatkozta, hogy hetente, 30 százalékuk azt, hogy ritkán jár zsinagógába; és 51

15 Urian, Dan: *The Judaic Nature of Israeli Theatre. A Search for Identity*. London: Harwood Academic Publishers, 2000. 5.

16 Van Diggele, Els: *Egy nép, amely külön lakik*. (Fordította: Wekerle Szabolcs.) Budapest: HVG Könyvek, 2000. 20.

17 Israel's Religiously Divided Society. *Pew Research Center*, March 8, 2016., https://www.pewresearch.org/religion/2016/03/08/israels-religiously-divided-society/

18 Religion and Self-Definition of Extent of Religiosity. Selected Data from the Society in Israel. Report No. 10, *Central Bureau of Statistics*, https://www.cbs.gov.il/he/mediarelease/DocLib/2018/195/32_18_195b.pdf

százaléka azt mondta, hogy bizonyos mértékig tartja a vallást.[19] A különböző felmérések kategóriái között természetesen vannak különbségek, például a reform- vagy a konzervatív judaizmus csak Urian adataiban szerepel külön csoportként, a magukat ezen irányzatokhoz tartozó izraeliek a többi felmérésben más kategóriába tartozhatnak.

A fentiek alapján tehát nem beszélhetünk arról, hogy a világi kultúrára csak a *hiloni* népesség lenne nyitott, így feltételezhetjük, hogy az izraeli színház közönségét sem csak vallástalan nézők teszik ki; a magát *maszorti*ként és a *hiloni*ként meghatározó népességből kerülhet ki a színházba járók többsége, de a magát *dati*nak vallók egy része is nyitott lehet a színházra valamilyen formában. Azt sem jelenthetjük ki, hogy a vallásellenes ábrázolás csak a vallásos nézők kritikáját vívja ki – ahogyan azt sem, hogy ez a réteg minden valláskritikát vagy a vallásos karakterek negatív ábrázolását *ab ovo* elutasítaná.

Ugyanígy, túl egyszerű lenne jobboldal és baloldal szembenállására redukálni a vallás ábrázolásával kapcsolatos vitákat. Vitathatatlan azonban, hogy a jom kippuri háborút követő politikai-társadalmi változások – a jobboldal előretörése, a vallásos népesség arányának növekedése, önérdekérvényesítő képességük megerősödése és a jobboldal szövetsége a vallásos csoportokkal – radikalizálta a vallástól mindig is tartózkodó baloldalt. Abramson szerint az öltözködésében, életmódjában jól felismerhetően az ortodox életformát képviselő „fekete ortodoxia" azt a zsidó sztereotípiát jelenti a baloldal számára, amellyel fél azonosulni.[20]

Ebben a folyamatban nagy szerepet játszott az a tény is, hogy az első évtizedek mítoszképző és identitásépítő folyamatát a mítoszrombolás és az identitás megkérdőjelezésének időszaka váltotta fel a művészetekben, és a hetvenes években fellépő új alkotógeneráció a cionizmus alapmítoszait elkezdte újra értelmezni vagy éppen radikálisan kifordítani eredeti kontextusából. Ezáltal a színház egy része a radikális baloldal szócsövévé vált, és az erősen politikus, didaktikus üzenetet közvetítő színművek vagy a klasszikusok ilyen értelemben vett átértelmezései gyakran vezettek a jobboldal támadásaihoz.[21] Az említett Abramson azonban arra is emlékeztet, hogy a jobboldali izraeli politika gyakran hajlamos volt egyfajta anti-intellektuális attitűdöt követni, és elzárkózni a kreatív művészetektől,[22]

19 Demography. *World Jewish Congress*, https://www.worldjewishcongress.org/en/about/communities/IL

20 Abramson, 1998. 136.

21 Részletesen lásd Peremiczky Szilvia: *Zsidó dráma, színház és identitás*. Budapest: Ráció, 2020. 277–306.

22 Abramson, 1998. 38.

ami azt is jelenti, hogy tovább szűkült az a spektrum, amely a vallásosságot értékként tudta volna bemutatni.

Ez a hozzáállás csak az ezredfordulón kezdett némileg megváltozni, amikor egyes vallásos csoportok elkezdték felismerni a színházi médiumban rejlő lehetőségeket. A folyamat három fő okra vezethető vissza, részint arra, hogy a vallásos csoportok és a velük szimpatizáló politikai erők egyre nagyobb szerepet kezdtek játszani a közéletben, ahol az olyan tangentális színházi megnyilvánulásokat, mint az utcaszínház, a performance-ok, a flash mob eszközei egyre gyakrabban használták. Másfelől, a kilencvenes évektől kezdődően az izraeli színház, film és szórakoztatóipar számos jelentős alakja lett *baal tsuva/bat tsusva*, azaz vált vallásossá, mint például az izraeli film és színház egykori fenegyereke, Uri Zohar (1935–2022), aki videókon terjesztett prédikációiban professzionális módon alkalmazta a legkülönbözőbb előadói technikákat és vallásos témájú dokumentumfilmeket is készített. Harmadsorban pedig egy ellentétes folyamatot is megfigyelhetünk az ezredfordulón: vallásos alkotók és előadók jelentek meg az előadóművészetekben, mint például a színházi életben a drámaíró-stand up előadó Hadar Galron (1970), akik a közönség számára valamilyen módon autentikus vallásos képet közvetítenek.

A fenti folyamatok következménye a vallásosság, a vallásos karakterek ábrázolásainak alakulása az izraeli színpadokon. A hetvenes évektől kezdődően a politikus baloldali színház már az Izrael jövőjét fenyegető veszélyként kezdte bemutatni a vallást, ami gyakran démonizáló ábrázolásmódhoz vezetett, de az ezredfordulót követően már árnyaltabb ábrázolásmóddal is találkozunk. Mielőtt azonban néhány példán keresztül bemutatnám az imént vázolt folyamatokat, röviden kitérnék a szórakoztató színház attitűdjére, valamint a vallásos színház jelenségére.

Miközben a fősodor színháza egyre negatívabb formában mutatta be a vallást és a vallási karaktereket, illetve a vallásos és világi társadalom ellentétjeit és konfliktusait áthidalhatatlannak tartotta, a szórakoztató színpadokon számos példát találunk olyan színművekre, amelyekben a vallást pozitív módon ábrázolják és/vagy feloldhatóak a konfliktusok. A színházra nyitott vallásos közönség jelentős része így átpárolt a szórakoztató vagy a népszínház műfajai felé, amely ráérzett a „piaci résre", azaz a vallásos életforma, a bibliai történetek egyfajta vallásos értelmezése iránti igényre, és magához vonzotta ezt a közönséget. Az olyan társulatok, mint például a csak nőkből álló, 1982-ben alakult Jeruzsálemi Színtársulat, a talmudi, midrási történetek vagy Agnon történeteinek dramatizálásával

a vallásos irodalom és a vallás árnyalt ábrázolására tesznek kísérletet. A Jeruzsálemi Színtársulat (Jerusalem Theatre Company, JTC) alkotói között vallásos és szekuláris hátterű művészeket egyaránt találunk, darabjaikkal a judaizmus női olvasatát mutatják be ismert és kevésbé ismert bibliai és talmudi nőalakok színre állításával és új értelmezésével.

A vallás pozitív ábrázolására és a konfliktusok feloldási kísérletére a két legismertebb példa Efraim Kishon (1924–2005) színháza, mindenekelőtt הקתובה *(A házasságlevél)* című darabja, illetve Dan Almagor איש חסיד היה *(Jámbor ember volt*, 1968) című zenés darabja. Kishon „konstruktív szatírái" már a kvázi műfaji megjelölésben is magukban rejtik a konstruktivizmus, azaz a megoldás szándékát. Az izraeli társadalom különböző csoportjait – mint például askenázi, mizrachi/szefárd; vagy vallásos, vallástalan/világi – nem lövészárkokban szembenálló feleknek látja, hanem esendő embereknek; konfliktusaikat nem soha fel nem oldható ellentétként mutatja be, hanem emberi magatartásoktól függő, megoldható helyzeteknek. Kishon mindenkit megcsipked, vallásos és világi szereplőit is, de álmaikat és értékeiket tisztelettel kezeli. Almagor zenés darabja pedig a hatvanyolcas hippimozgalmak világát ötvözte a haszidizmussal, talán az akkoriban Izraelben is egyre divatosabbá váló hinduizmus, buddhizmus és egyéb távol-keleti kultuszok ellensúlyozására. A *Jámbor ember volt* a musicalek és a haszidizmus ötvözete; a színészek kordbársony nadrágot és divatos afrofrizurákat vagy Bob Dylan-frizurákat hordtak.[23]

Sajátos és új fejleménynek tekinthető a vallásos színjátszás megjelenése; amely értelemszerűen sok szempontból eltér a világi gyakorlattól. A vallásos női színháznak például csak női „színészei" és nézői vannak; és a judaizmus színházzal kapcsolatos attitűdjeihez visszanyúlva gyakran didaktikus vagy modernebb drámapszichológiai és drámapedagógiai célokat szolgálnak. A vallásos női stand-up minden akciót nélkülöző, csak dikcióra támaszkodó jellege halakhikusan is elfogadható, míg az utcaszínház vagy a flash mob egyértelműen politikai megnyilvánulásokhoz (például tüntetésekhez) kapcsolódik. Ezek között a tangentális színházi reprezentációk között a legszínházszerűbb az 1994-ben Ofra településen létrehozott Szamáriai Közösségi Színház, amely Zippora Luria vezetésével csak nőknek szól, csak nők által, és a színpadi akciókat teljesen mellőzve. Luria eredendően maga is színházrendező és színikritikus, aki a legfrissebb színházi gondolkodást ötvözte a vallásos hagyományokkal.

23 Urian, 2000. 47–48.

Míg Luria közösségi színháza kívülről viszi be a színházat egy zárt vallásos közösségbe, addig a vallásos női stand-up-előadók kilépnek a világba, és a szekuláris közönség oktatására használnak színházszerű elemeket. A *בידור כהלכה (Bidur KeHalakha,* szójáték: *Szórakoz[tat]ás annak rendje-módja szerint* vagy *Szórakoz[tat]ás a halakha szerint)* formáció már nevében is konkrétan a vallásos életre utal.[24] Vallásos elkötelezettségüket ezek a csoportok azzal is hangsúlyozzák, hogy nyomatékosan kommunikálják: rabbinikus engedéllyel működnek, mint például az említett Szamáriai Női Közösségi színház vagy a Noya Shuster és Nurit Hadar által alkotott stand-up comedy duó is. Végezetül az olyan csoportok, mint az Efrat településen élő Nadia Matar csoportja az utcaszínház eszközét, az utcát használta színpadként.

Negatív vallásábrázolások

A vallás és a vallásos karakterek negatív ábrázolására már a haszkala, azaz a zsidó felvilágosodás kezdeti éveiből tudunk példát. 1794-ből maradt fent Molière *Tartuffe*-jének egyik első átirata, amelyben a címszereplő egy ortodox zsidó volt. Azóta a *Tartuffe* a vallásellenesség egyfajta szimbólumává vált, amelyben a képmutatás mindig a vallásos zsidó karakterével kapcsolódik össze,[25] és más klasszikus darabok aktualizált színrevitelekor is gyakori a főszereplők vallásos, főleg ortodox karakterekkel való azonosítása és negatív ábrázolása, mint például Shakespeare *A velencei kalmár* című drámájának 1994-es előadása, amelyben Shylock egy vallásos cionista telepes Ciszjordániában, és ábrázolása számos antiszemita sztereotípiát felvonultat.[26]

Azonban a modern héber színházban egészen az 1970-es évekig ez a fajta ábrázolásmód inkább csak a színházi élet peremén volt jelen, amikor is bekerült a fősodorba. A fentebb jelzett okok – a jobboldali politika, a vallásos csoportok megerősödése a közéletben, a mítoszrombolás szándéka – voltak azok, amelyek következtében a vallásos élet színre állítása az izraeli színház baloldali szegmensében olyannyira meghatározóvá vált, hogy a vallásos csoportok gyakran azzal gúnyolódnak, hogy a színház a baloldal egyfajta vallása. Ellenérzésüket különösen a vallásos történetek radikális újraértelmezése, illetve a vallásos életforma és

24 Urian, 2000. 87.
25 Urian, 2000. 24–29.
26 Abramson, 1998. 140–144.

karakterek démonizáló bemutatása vívta ki. A bibliai történetek újraértelmezése vagy aktualizálása önmagában nem szükségszerűen váltja ki a vallásos csoportok tiltakozását, ahogyan Missenzon, Amichai vagy Aloni említett darabjai esetében sem láttuk, és még a radikálisabbnak számító feminista értelmezések – ahogyan Rina Yerushalmi 1996-os Jifta-olvasata – sem feltétlenül lépik át az ingerküszöböt, annak ellenére, hogy az általa patriarchálisnak tartott hagyományos értelmezéseket kérdőjelezi meg.[27]

Az olyan művek és színre állításuk viszont, mint Henoch Levinnek (1943–1999), az izraeli színház Magyarországon is ismert egyik *enfant terrible*-jének Jób-adaptációja, ezzel szemben már komoly kritikákat váltott ki. Levin metafizikai vagy mitikus drámáiban számos bibliai történetet dolgozott fel, a kereszténység alaptörténeteit is, de gyakran a hagyományos értelmezésükkel ellentétes módon, és az Antonin Artaud-i „kegyetlen színház" módszereit használva erőszakos képekkel és nyers ingerekkel. Az izraeli színház másik ellentmondásos, a magyar közönség számára szintén nem ismeretlen szerzőjének, Joshua Sobolnak (1939) a סינדרום ירושלים *(Jeruzsálem-szindróma*, 1982), סטטוס קוו ואדיס *(Status Quo Vadis,* 1973) és חזרים בתשובה *(Megtérés*, 1977) című darabjai már szinte apokaliptikus képekkel írják le a vallásosság növekedését a társadalomban.[28] Az egyik legnagyobb botrányt és politikai vihart azonban Yigal Even-Or 1993-ban bemutatott *Fleischer* című drámája okozta. Michael Eytan, a Kneszet egyik képviselője a darab kapcsán úgy nyilatkozott, hogy ha bizonyos kifejezésekben az „ortodox" szót az „arab" szóval cserélnék fel „[akkor] mennyekig érő hangos tiltakozás támadna és a darab nem lett volna képes még az első előadásánál sem tovább jutni".[29]

A vallás és az álszentség összekapcsolódására a Magyarországon is játszott drámák közül a legismertebb példa Sobol *Gettó* című drámája. Az eredetileg 1984-ben bemutatott dokumentumdrámát, egy trilógia első darabját, Magyarországon 1990-ben a Madách Színház, 2010-ben a Pécsi Nemzeti Színház mutatta be, 2014-ben pedig két alkalommal volt látható a Vígszínházban a Kameri Színház vendégjátékában. A dráma a vilniusi gettószínház tragédiáját meséli el, elsődlegesen a gettó könyvtárosának, Herman Kruknak a naplója alapján, kiegészítve más dokumentumokkal.

27 Rozik, 2013. 226–239.
28 Urian, 2000. 32., 132.; Abramson, 1998. 118–124.
29 Abramson, 1998. 133.

Vilnius évszázadokon át kiemelkedő vallási központ volt, jesivái és rabbijai az askenázi világban hatalmas presztízsnek örvendtek. Azonban a vallásos Vilnius csak két vallásos szereplő személyében jelenik meg a drámában. Az egyik vallásos karakter, a rabbi, mindössze egy talmudi vélemény idézésének erejéig bukkan fel, inkább absztrakcióként; az egyetlen hús-vér karakter pedig egy haszid zsidó, aki egyértelműen negatív karakter, babonás szélhámos, aki kabbalisztikus misztikával, gemátriával, sőt, jóslással próbál pénzt szerezni és túlélni.

Noha a *Gettó* vallásábrázolása lényegesen kevésbé radikális, mint Sobol és a fentebb említett szerzők botrányt okozó darabjainak esetében, a haszid karakter megjelenítése mégis tanulságos. Amennyiben ugyanis a szerző egy kiemelkedően gazdag vallási hagyományokkal rendelkező város közösségeit egyetlen, negatívan ábrázolt karakteren keresztül reprezentálja, akkor aligha beszélhetünk kiegyensúlyozott ábrázolásmódról. A reprezentáció ez esetben mindenképpen ideologikus és torzító, amellett, hogy művészi szempontból is kifogásolható.

Az ilyen típusú előadások ábrázolásmódjához képest jelentős különbséget mutat egy másik, Magyarországon is nagy sikert aratott dráma, Hadar Galron *Mikve* című darabja, amit a 2005-ös ősbemutató után számos országban műsorra tűztek, Magyarországon 2010-től tíz éven át szerepelt a Vígszínház – Pesti Színház műsorán, majd 2015-ben a tatabányai Jászai Mari Színházban, 2020-ban a székesfehérvári Vörösmarty Színházban is bemutatták. Miközben a darab címe és színtere halakhikus szempontból súlyos kérdéseket vet fel, a vallásos karakterek és életforma árnyalt ábrázolásmódja komoly elmozdulás a démonizáló és a vallást a képmutatással azonosító drámák sorától, és bizonyos értelemben képes hidat építeni a világi közönség és a vallásos társadalom között, amennyiben az előző számára olyan élethelyzeteket és karaktereket mutat be, amelyek ismerősek számára, és amelyekkel azonosulni tud.

A szerző maga is ismeri ezt a világot, mivel egy londoni ortodox családban született, és változatlanul vallásos életformát folytat. Író, színész, stand-up-előadó, dalszerző, a népszerű szefárd énekessel, Yehoram Gaonnal is együtt dolgozott egy musicalen, de tagja volt a Bidur KeHallakha stand-up-formációnak is. Első önálló szatirikus stand-up-darabját, a *Pulsát*, amely Istenhez fűződő bonyolult viszonyáról, nők és vallás kapcsolatáról szólt, a vallási autoritások nem javasolták híveik számára, ennek ellenére számos (ultra)ortodox nézője volt.

A *Mikve* színtere egy vallásos rituális fürdő, a judaizmus legintimebb közege. Léteznek mikvék férfiaknak, nőknek, sőt, a rituálisan tisztátalanná vált edények megtisztítására is mikvék; a dráma egy női mikvében játszódik. A mikvében a

nők a menstruációjukat követően – hét nappal a vérzés megszűnte után –, esküvőjük előtt, gyermekszülés után, illetve betérésükkor merítkeznek meg. A menstruáció (nida) alatt és utána hét napig tilos a házasélet, és csak azt követően válik engedélyezetté, hogy a nő mikvében alámerítkezik naplemente után. A mikve és az alámerülés felügyeletét a *balanit*ok, a felügyelőasszonyok végzik, akik erre csak egy komolyabb tanfolyam után válhatnak méltóvá; a „kóser, kóser, kóser" szavakkal ők igazolják a rituális tisztaságot. A mikve, a rituális fürdő, a vallási tisztaságot szolgálja, halakhikus alapjait a Lev 15,1–33 és Lev 18,19 soraiban találhatjuk: „Nőhöz tisztulásának tisztátlanságában ne közeledj, hogy fölfedd szemérmét."[30]

A történet egy izraeli vallásos közösségben játszódik, szereplője nyolc, különböző korú és társadalmi helyzetű nő, 12–60 éves kor között. A drámai szituáció akkor bontakozik ki, amikor a *balanit* új segédje, Shira, bántalmazás nyomait veszi észre Hedván, a közösség egyik tekintélyes tagjának és politikusnak a feleségén, és kiderül, hogy 12 éves kislánya is gyakran szenved el bántalmazásokat. Shira barátainál rejti el Hedvát, de a férj rájuk talál, ezért a nő a mikvébe menekül, amit körbevesznek a vallási rendőrség emberei, azt követelve, hogy adják ki az „engedetlen feleséget". Az ott tartózkodó nőket Shira meggyőzi, hogy segítsenek Hedvának, és mozgósítják a közösség tagjait, akik megindulnak Hedva megsegítésére. A dráma azonban mégis tragédiával, a boldogtalan házasságban élő, titokban másba szerelmes Tehilla öngyilkosságával zárul.

Vallásos szemszögből nézve számos halakhikus probléma merül fel, mindenekelőtt az a tény, hogy a mikve világát nyitja meg a nézők felé. A mikve mindig eldugott helyen található, elrejtve az esetleges kíváncsi tekintetek elől, ahova a nők időpontra mennek, és sohasem találkozhatnak. A mű alapszituációja így a valóságban nem állhatna elő, amivel természetesen az ortodox családban született szerző tisztában van, nyilvánvaló, hogy a dramaturgiai változtatás oka, hogy előállhasson a megfelelő drámai szituáció, amelyben a dráma kibontakozik. A darab Bécsy Tamás tipológiája alapján konfliktusos drámának tekinthető, amelyben a konfliktus az erkölcsi alapot képviselő főszereplő és ellenfele között bontakozik ki, amikor az ellenfél valamely tettével megsérti az erkölcsi alapot, létrehozva a drámai szituációt, amelyben a főszereplő nem tud élni. A konfliktus oka rendszerint egy olyan probléma, ami az adott korban az élet fókuszában van. Végül

30 Vajjikra/Lev 18,19, Izraelita Magyar Irodalmi Társulat.

a főszereplő eléri célját, megszünteti az ellenfél által kiváltott helyzetet, és ez az egész közösségre hatással van.[31]

Bécsy az *Antigoné*n keresztül mutatja be ezt a drámatípust, amely kritériumainak a *Mikve* is megfelel, és miként Antigoné is transzcendens érvekkel figyelmeztet a holtak eltemetésének kötelességére, úgy Shira is a judaizmus parancsolatai alapján utasítja el a családon belüli erőszakot. Fellépésének eredményeképpen a közösség szembefordul a nagyhatalmú politikussal, tehát eléri célját, és megváltoztatja a közösség életét, és ennek során nem kérdőjelezi meg a közösség vallásos alapértékeit, hanem inkább megerősíti.

A dráma úgy állít színpadra egy vallásos közegben játszódó történetet, hogy annak szinte minden karaktere és problémája ismerős a világi közönségnek is. A családi erőszak, a bántalmazott nő és bántalmazó férje, aki egyúttal befolyásos politikus; a gyermektelenséggel küzdő házaspár; az intrikus; a szülés utáni depresszióval küszködő anya, de még a másba szerelmes és boldogtalan házasságban élő nő problémája ugyanúgy része a világi mindennapoknak is, még ha a vallásos közösségben más lehetőségek adottak is az ezekkel való megküzdésre. Galron ugyanakkor nem rejti el kritikáját azokkal a helyzetekkel kapcsolatban, amelyekben a közösség szabályrendszerét látja a problémák forrásának vagy megoldásuk akadályának, de kritikája éppen a judaizmus törvényeire hivatkozik, a darab rezonőrén, Shirán keresztül. A dráma szereplői pedig árnyalt figurák, akikkel a néző képes együttérezni és azonosulni – a darab végére még az intrikussal is, megismerve személyes problémáit –, és a vallást értékként mutatja be.

Ezen a ponton szükséges kitérnünk arra a tényre is, hogy egy dráma színpadra állítása, a rendezői koncepció ellenkezhet a szerző intencióival, miként a *Mikve* esetében is megtörtént. Galron kritizálta a prágai bemutatót, mert nem tudta elfogadni a színésznők ruhátlan szereplését,[32] és a budapesti bemutató bizonyos elemei is – egyes jelmezek vagy Tehila öngyilkossága, amelyet *talit*ba, azaz imasálba burkolódzva követ el – Galron prágai bemutatóval kapcsolatos kritikája alapján szembe mehettek vallásos meggyőződésével. Ugyanakkor, Galron számára az nem volt problematikus, hogy egy mikvét mutasson be a színpadon, amivel kapcsolatban 2010-ben így nyilatkozott:

31 Bécsy Tamás: *A dráma-modellek és a mai dráma,* Pécs, 1970. (Különlenyomat a *Jelenkor* 1970/5–10. számaiból). 4.

32 Szabó G. László: Nyolc nő intim helyzetben. *ujszo.com*, 2010. szeptember 4., https://ujszo.com/kultura/nyolc-no-intim-helyzetben

> „[...] nem gondolom, hogy bármi szentségtől is megfosztottam volna a mikvét azzal, hogy a színpadra vittem. Éppen ellenkezőleg – az alámerülés szépsége teljes egészében be van mutatva, a darab gyönyörű díszletein és színpadképén keresztül."[33]

Galron vallásos identitásától nem idegen a világi kultúra, a színház, és emellett bizonyos tabuk bemutatásától sem zárkózik el, részint azzal a céllal, hogy közelebb vigye a vallásos emberek mindennapjait a világi közönséghez. Ezt szolgálják a dráma karakterei is, akik a legkülönbözőbb vallásos identitásokat képviselik, és akik között a közönség számára rokonszenves vagy éppen elítélendő karakterek egyaránt vannak. A *hiloni* identitás képviselője az énekesnő, Miki, aki *baal tsuvá*vá vált férje miatt kezd a mikvébe járni. A férj nem szerepel a darabban, de amikor elutasítja, hogy kiálljon Hedva mellett, a nézők szemében negatív figurává válik. Miki pedig, aki *am-haarec* (a vallási szokásokban járatlan) faragatlanságával csodálkozik rá a közösség szabályaira, a darab humorforrása, de egyfajta udvari bolond szerepet is betölt. A főszereplő Shira gyerekként, édesanyjával együtt lett *bat tsuva*, és a végén ugyanúgy nem számíthat férje támogatására, ahogyan Miki sem. Ellenfele, Hedva férje – aki nem jelenik meg a színpadon – viszont valószínűleg a közösségben született, ahogyan Sosana, a *balanit,* az intrikus Hindi, Hedva és kamaszlánya, az egyszerű családba tartozó Eszti, valamint Tehila.

Sosana, Hedva és kislánya, Hindi, Eszti és Tehila a szigorú hagyományőrzést képviselik, de mindegyiküknek megvan a saját arca és története, nem leegyszerűsített, papírmasé figurák. Sosana és Eszti férjei szintén nem jelennek meg a színen, de a történet végén kiállnak feleségeik és Hedva ügye mellett, miközben vallásos identitásuk nem sérül. Sosana lánya, Rachel sem szerepel a drámában, ő képviseli az eltávolodást a vallástól, de jelleméről semmit nem tudunk meg. Végezetül meg kell említeni a dráma szintén „láthatatlan" szereplőit, a közösség tagjait, akik végül a nők segítségére indulnak, köztük a rebecent. Az árnyalt karakterek és a vallásos életforma szintén árnyalt, autentikus ábrázolása képes a világi közönség vallással kapcsolatos attitűdjeit megváltoztatni, és ezáltal talán a dialógus esélyei is javulnak.

33 Markowitz, Joel: Playwright Hadar Galron on Mikveh. *DC Theatre Scene*, May 20, 2010, http://dctheatrescene.com/2010/05/20/playwright-hadar-galron-on-mikveh/

A csúfolódók széke (?)

A tanulmány elején feltett fő kérdésem az volt, hogy a színházi néző vallásos szemszögből nézve valóban a „csúfolódók székében" ül-e; vagy csak bizonyos típusú ábrázolások – esetünkben a vallásos életmód és karakterek ábrázolása – elfogadhatatlanok? Láttuk, hogy a judaizmus és a színház viszonya kezdetektől fogva bonyolult, de végül a színjátszás nemcsak a világi közegben találta meg a maga helyét, hanem a vallásban is: először a feje tetejére állított purimi világ szimbólumaként; majd egyfajta drámapedagógiai és -pszichológiai eszközként a halakhikus szabályoknak megfelelő közösségi női színházban, a tangentálisnak tekinthető stand-up műfajában, illetve az utcaszínházban.

A világi kultúrára nyitott vallásos közönség pedig bizonyos mértékig a vallászkritikát is elfogadja, de elfordul a radikálisan vallásellenes színháztól, és a szórakoztató- vagy népszínház műfajai és előadásai felé fordul. A vallásos csoportok és a velük szövetségben álló jobboldali politika egyes darabok és előadások ellen tiltakoznak, köztük a sértőnek tartott vallásábrázolások ellen, de a kritikákkal gyakran a nem vallásos, világi nézők vagy kritika is egyetért, ami egyébként a tanulmányomban többször idézett dráma- és színháztörténész Glenda Abramson véleményében is gyakran megfigyelhető. Más esetekben pedig maguk a vallásos közösségek tagjai sem értenek egyet egyes rabbinikus autoritásokkal, ahogyan ezt Galron *Pulsá*jának esetében láttuk.

A vallásos hagyomány nézőpontja tehát korántsem egységes, miként azt a zsidó hagyomány egészénél tapasztaljuk. Bizonyos ortodox csoportok valószínűsíthetően a „csúfolódok székét" látják a színházi zsöllyében. Mások számára csak a világi színház egyes jellemzői – például a mechica hiánya – elfogadhatatlanok, de hasznos eszközként tekintenek a színházra, ha a zsöllye nézői és a színjátszók egyaránt csak nők, ha az illem szabályai nem sérülnek, és ha a darab didaktikus célokat szolgál. Végezetül pedig a világi kultúra iránt érdeklődő vallásos nézők nem „csúfolódóként ülnek" a zsöllyében, hanem azért, hogy emberi gyengeségeikkel és konfliktusaikkal szembesüljenek a színpadon.

Valastyán Tamás[1]

AZ ABLAK PEREMÉN – ÉS AZON TÚL

A tér relatív interioritása Borbély Szilárd: *Kafka fia* című regényében

Poétikai konstitúció

A térformálás Franz Kafka prózapoétikájában elsődleges szövegszervező erőként van jelen. Nem feltétlen és kizárólag oly módon, hogy a kreatív, teremtő én létrehozza a teret, amely révén a szereplőket, a kibontakozó eseményeket meg tudja jeleníteni, el tudja helyezni. Mondjuk, az éhezőművészt a ketrec rácsai mögött, Gregor Samsát az ágya alatti szűk, nyomasztó résben, a vadászt a vad üldözése közben előkerülő szakadékban, a földmérőt a távolság és közelség azon csalóka perspektívájában, amely a falut a kastélytól elválasztja, vagy éppen önmagát „egy kicsiny szócska belső terében", ahogy a *Naplók*ban olvashatjuk.[2]

Voltaképpen éppen fordítva történik mindez. A tér teszi lehetővé, engedi meg, performálja mintegy transzcendentálisan az én számára egyáltalán, hogy lehessen, legfőképpen pedig hogy a ketrec zártsága lehetővé tegye az éhezőművészt, az ágy alatti szűk rés helyt adjon Samsának, a szakadék lehetővé tegye a vadász számára a zuhanást, hogy a földmérő kvázi hasztalan s reménytelenül bolyongjon a csalóka perspektíva arányai szerint, illetve hogy egy szócska, pontosabban egy jel, az umlaut elmásító semmijében otthonra leljen az írói én.

A tér e létet lehetővé tevő energiája elemi összefüggésben van azzal, hogy az én el akar tűnni, fel szeretne oldódni valami üres semlegességben, ami már nem ő. A kívülség semmijében akar magára lelni, ahogyan Maurice Blanchot szereti ezt a kínzó dialektikát vagy veszélyes kiazmust plasztikusan kifejezni. „A művész nemcsak a világgal szemben védi magát a műben, hanem azzal az erővel szemben is, amely a világon kívülre vonzza. A mű néhány pillanat erejéig megszelídíti ezt a »kívült«, visszaállítva benne valamilyen bensőségességet; csendet ír elő, megadja

1 Valastyán Tamás filozófus, egyetemi docens, Debreceni Egyetem, Bölcsészettudományi Kar, Filozófiai Intézet.

2 Vö. Kafka, Franz: *Napló.* 1911-es bejegyzés, idézi Starobinski, Jean: Franz Kafka. A tekintet képei. (Fordította: Szávai Dorottya.) In: Uő: *Poppea fátyla. Válogatott irodalmi tanulmányok.* Budapest: Kijárat, 2007. 267.

a csend bensőségességét a nyugalom és bensőségesség nélküli kívülnek, ami az eredeti tapasztalat beszéde."[3]

Eszerint azt állíthatjuk, hogy a tér poétikailag konstitutív szerepet játszik Kafkánál, amennyiben egyszerre lehetővé teszi és le is határolja az ábrázolás műveleti rendjét. Ily módon a tér egyszerre transzcendentális és kompenzatorikus formaprincípium a kafkai prózapoétikában, nélküle ti. egyáltalán nem lenne képes alakzatokba rendeződni a nyelv. Amikor összefoglalólag transzcendentálisnak hívjuk e formaelvet, akkor arra a platóni-kanti-cassireri-derridai elgondolásra alapozunk, hogy a tér valójában a van-hoz és a nincs-hez képest a létezés egy harmadik nemét viszi színre, vagyis nem is van, nem is nincs, hanem lehet, maga a színtiszta elfogadás, annak az affirmálása, hogy lehessen kezdet, lehessen egyáltalán a lét. A kompenzatorikus jelleg pedig abban nyilvánul meg, hogy a semmi vonzása mintegy a tér folytonosan kitöltődésre kész armatúrája által tapasztalható meg, fogadható be, olvasható versként, elbeszélésként, regényként, levélként, naplóként – uram bocsá! – betűként vagy jelként. Az epikus én magára lel egy belső térben – szignifikánsan a külső, a kívülség vonatkozásában.

Jellegzetes példája Kafkánál a térformálás egyszerre transzcendentális és kompenzatorikus megvalósulásának az ablak. Ahogyan az ablak megjelenik a kafkai szövegben, az egyként plasztikusan színre viszi a legjellegzetesebb kafkai nyelvi, írói attribútumokat: a semmi kívüljében eltűnni, pontosabban ezen eltűnés révén megmaradni igyekvő ént, vagy éppen a tárgyiasultan megformálódó belsőben berendezkedni próbáló perszónát, aki a lét és a nemlét határán egyensúlyoz. Abban, ahogyan egy szereplő vagy maga a levél- és naplóíró Kafka kinéz az ablakon, vagy felnéz az utcáról az ablakra, egyszerre a bent és a kint, valamint e kettőt elválasztó határ mobilizálódik a formateremtés rendjében.

Beszédes, hogy a „Kinézett az ablakon" egyszerű kijelentése Kafka számára a tökéletes mondat mintapéldája.[4] E mondat úgy teremt jelentést, hogy a tárgyiasulás realitása hordozza magában vagy éppen teszi lehetővé a tekintetnek a kívül semmijébe elvesző szabad irányulását, vagy ugyanígy a bensőben megpihenő, a bent felületeit pásztázó aktivitását. A referencialitás itt valóban nélkülözhetetlen az autopoietika számára. Az ablak motivikai és jelentésstrukturáló gazdagságát a kafkai prózanyelv poétikai teremtőerejében Jean Starobinski elemzi rendkívüli minuciozitással: „Az ablak minden bizonnyal jelentést nyit meg. Az ablak

3 Blanchot, Maurice: *Az irodalmi tér*. (Fordította: Horváth György – Lőrinszky Ildikó – Németh Marcell.) Budapest: Kijárat, 2005. 37.

4 Vö. Kafka: *Napló*. 1911-es bejegyzés, idézi Starobinski, 2007. 268.

kifejezés, mely a lakozás alapvető aktusához kötődik, a metaforikus jelentésképződések sokszoros lehetőségévé bővül. Az utca felől nézve az ablak a városi táj motívumává vált, mint a szobába zárt tekintetnek utat nyitó közeg, a változó, ám teljességgel soha át nem törhető határt jelöli a kint és a bent között."[5]

Nos mindezek után egyáltalán nem tűnhet meglepőnek, hogy Borbély Szilárd *Kafka fia* című, töredékben maradt regényében a térformálás szintén kitüntetett prózapoétikai mozzanatként jelenik meg.[6] Hiszen Borbély egyfajta kafkai pastiche-t hoz létre, nem csupán a jellegzetes nyelvi stíluselemeket vonultatva fel az aprólékos leírásoktól kezdve a bizarr fikcióteremtés elementaritásán át a szinte semlegességig elmenő, már-már a filozofikus morfondírozás absztrakcióját önmagába szervesítő tűpontos megfigyelések regisztrációjáig, ráadásul helyenként hosszú szó szerinti idézeteket véve át Kafkától, hanem effektíve jól felismerhetővé teszi azokat a térszegmenseket, a történelmi, városi, személyes helyeket megjelenítve, ahol a kafkai történetek (leginkább parabolisztikusan) játszódnak.

„Befelhőzött helyek"

Ha deduktívan szeretnénk megjeleníteni a borbélyi térpoétika megformálódását, a panorámától a miniatűr felé közelítve, akkor célszerű a következőképpen fogalmazni. A történelmi perspektívájú tág térforma maga Kelet-Európa, a szűkebb távlatú térszegmens a város, pontosabban Prága ismert-ismeretlen utcái, terei, hídjai, a még szűkebb térrész a szobák, folyosók, nappalik, ebédlők intim belsői, s van voltaképpen egy, ha tetszik, még szűkebb hely, a miniatürizálás tere, egy-egy tárgy belseje vagy felszíne, egy lisztesdoboz belseje vagy egy ablakpárkány, egy keskeny heverő, egy híd korlátja.

Szóval így tagolódik a tér a szövegben, a szöveg pedig szintén egyfajta térforma, a mindezt egybefogó, lehetővé tevő és kibontakoztató írás fiktív-imaginárius terében artikulálódik. A regény felütése, *Az Olvasóhoz* címzett első fejezet első bekezdése pontosan eligazít azt illetően, mit várhatunk a következő oldalakon: „Ez a regény Kelet-Európában játszódik. Utazókról és utazásokról szól. Franz Kafka utazásáról, aki nem azonos Franz Kafkával. És az egy helyben

5 Starobinski, 2007. 269. Starobinski egyebek mellett Kafka legelsőként kiadásra szánt, *Az utcai ablak* című szövegét elemzi invenciózusan.

6 Hogy már korábban, a *Berlin&Hamlet* című kötetben is milyen konstitutív szerepet játszik a térpoétika Borbélynál, ahhoz lásd: Kulcsár-Szabó Zoltán: Kafka fia. Borbély Szilárd a világirodalomban. *Irodalomtörténet*, 2019/3. 279.

maradásról, amely nélkül értelmét vesztené az utazás. Valamint a sétákról, amelyeknek az útvonala mindig visszatér önmagába. És a terekről, amelyek tanácstalanul figyelik mindezt. Követik és kísérik azt, aki sétál. Az embert, aki sétál, és aki nem jut el sehová. Csak a térnek ad szerkezetet mozgásával, és a tereket kapcsolja össze. A tereket, amelyek Kelet-Európában minden zsúfoltság ellenére éppoly magányosak, mint az ember, aki sétájával metszi őket."[7]

Persze egyáltalán nem törvényszerű, hogy higgyünk a leírt szavaknak, hogy alávessük magunkat az írás diktumának, de Borbély Szilárd van annyira tudós író, hogy ne mondjam, poeta doctus, hogy bejelentése és meghatározása könyve tárgyát illetően megbízható s pontos legyen. Annyit mindenképpen megtudunk e szavakból, hogy a regény tere nem passzív, nem pusztán inerciális keretét kívánja nyújtani az eseményeknek, hanem igenis aktív-formáló erőként ad helyet a történéseknek.

Kelet-Európa ellentmondásos helyét, utazás és helyben maradás feszítő dichotómiáját Borbély egy rendkívül plasztikus képpel fejezi ki. A libákra utal, akik túl azon, hogy képtelenek repülni, nyakukat az ég felé tartván a messzeség elérhetetlenségét *sui generis* sorsmozzanattá alakítják.[8] Létük sorsterének elliptikus formálódását mindezen felül a hiú remény és a pusztulás bizonyossága mint fókuszpontok jelölik ki. A Márton-napi vég és az őszi esők szabadságérzete között a testük folyamatosan elnehezedik, majd a májuk tömésével szintén súlyosabbá válnak, mindemellett egy szűk karámszerűségbe dugják őket, hogy ne mozoghassanak. „Aztán eljön a Márton-nap vagy néhánynak a karácsony, amikor levágják őket. Mert Kelet-Európában ez a sorsa a libáknak. De nem csak a libáknak, ha jobban meggondolom."[9]

Nos, a libák sorsa az emberi lét és történelem kataklizmatikus alakulását, azon belül is a kelet-európai sorseseményeket szimbolizálja igencsak plasztikusan, a térképzeteket és -formákat kreatívan mozgósítva. Különös módon Borbély egy fotót illeszt a szöveg lineárisan kibontakozó rendjébe, mintha nem bízna a szöveg ábrázolóerejében, e helyt a kép spektakuláris bizonyosságát idézi fel, megakasztva

7 Borbély Szilárd: *Kafka fia*. Budapest: Jelenkor, 2021. 5.

8 Ezt már Friedrich Hölderlin is észrevette, fivérének írt egyik levelében így fogalmaz: „Minden jóakaratommal együtt is, cselekedetemmel és gondolkodásommal csak tapogatózom ezen egyes-egyedüli ember után a világban; és abban, ami felé törekszem és amit mondok, gyakran csak azért vagyok olyannyira ügyetlen és értelmetlen, mert mint a libák, egyenes és lapos lábakkal, modern vízben állok, és tehetetlenül a görög ég felé szárnyalnék…" Idézi Gadamer, Hans-Georg: Hölderlin und die Antike. In: Uő: *Gesammelte Werke 9. Ästhetik und Poetik II.* Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1993. 5.

9 Borbély, 2021. 10.

ily módon a szöveg lineáris rendeződési ritmikáját, egyben nyomatékosítva az elmozdulás, elvándorlás, utazás és helyben maradás, stagnálás, állandóság dialektikáját. Vadas Ernő *Libák* című képén a címadó állatokon kívül a jelentésteremtő erő leginkább a libák által felkavaruló porfelhőhöz köthető, amely a kép láthatóságát ellehetetlenítő réteget, szürke foltokat hív elő, segít létrejönni. A spektakularitásba ily módon befészkeli magát a vakság. A porfelhő ikonológiai funkciója Gilles Deleuze szerint egyszerre kapcsolható az érzékeléshez és annak lehetetlenségéhez: „A látvány porfelhőbe burkolása végső soron [...] magához az érzékelhetőhöz tartozik, és hiábavalóságát leplezi le."[10]

Prága város utcáinak, tereinek, hídjainak érzékletes leírására, pontosabban arra, hogy e térszegmens miképp teszi lehetővé a kafkai személyes és írói sorsábrázolás megteremtését, talán leginkább azt a példát, annak a sétának a bemutatását lehetne felhozni az *Egy séta este* című fejezetből, amely során a zsidó időszámítás szerint 5672. év Av hónapjának 30. napján, keresztény időszámítás szerint 1912. augusztus 13-án Kafka elindult esti sétájára, és ellátogatott barátja, Max Brod házához, ahol először találkozott Felice Bauerrel.[11]

Voltaképpen ez szintén a helyben maradás és a távlati mozgás aporetikus dinamikáját viszi színre. Annak a lakóháznak, „bérpalotának" a neve, ahonnan Kafka elindul esti sétájára, „A hajóhoz", ez már rögtön beindítja az aporia dinamikáját, hiszen olyan hajóról van szó, amely nem indulhat el. Majd Kafka „körkörös kitérőkkel" megérkezik barátja, Max Brod házához, ahol a szokásos találkozás szokatlan véget eredményez: annak a nőnek az ismeretségét hozza el, akivel találkozván Kafka az írás tapasztalatának olyan elementaritásával szembesül, amely identitása addig nem érzékelt s elgondolt intenzitásával konfrontálja: írói önmagával.

Mindezt tehát összességében s részleteiben maga a tér teszi lehetővé. A sétát a városon át, amely mintegy viszi, sodorja a nő felé, akivel találkozva sorsa, „a lényegi magány" fog beteljesedni. A lényegi magány: berendezkedni, otthonra lelni az írás fiktív-imaginárius terében, amely szakadatlanul a kívülség tapasztalatát hozza el.[12] Walter Benjamin szerint a kafkai írásművészet kisugárzásának forrásai azok „a befelhőzött helyek",[13] ahol mintegy formára találnak a gesztu-

10 Deleuze, Gilles: Mi a barokk? (Fordította: Simon Vanda.) *Limes*, 1996/5. 9.

11 Borbély, 2021. 28–33.

12 Vö. Blanchot, 2005. 13. „Az író olyan nyelvhez tartozik, melyet senki nem beszél, mely nem fordul senkihez, nincs középpontja és nem nyilatkoztat ki semmit. Hiheti azt, hogy állítja önmagát ezen a nyelven, de amit állít, meg van fosztva önmagától."

13 Benjamin, Walter: Franz Kafka. Halálának tizedik évfordulójára. (Fordította: Tandori Dezső.) In: Uő: *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Budapest: Magyar Helikon, 1980. 804.

sok, ezek a rejtélyes kezdeményezések, amelyeknek szinte mindig kiismerhetetlen (s olykor befejez[het]etlen) a kimenete(le). A „befelhőzött hely" a tér poétikai performativitásának eminens elnevezése, a tér prózanyelvben játszott kitüntetett szerepének felismerése.

Egy későbbi Kafka-értelmezésében Benjamin, ha tetszik, pontosítja, kibontja a „befelhőzött hely" metaforájában rejlő értelmet. Ami számunkra érdekes, hogy a tér-mozzanat ebben az interpretációs továbbvitelben szintén kitüntetett szerepet játszik. Gershom Scholemhez írt 1938. június 12-i levelében így ír: „Kafka műve olyan ellipszis, amelynek egymástól igen távol elhelyezkedő gyújtópontjait egyfelől a misztikus tapasztalat (ez mindenekelőtt a tradíció tapasztalata), másfelől a modern nagyvárosi ember tapasztalata határozza meg."[14]

A „modern nagyvárosi ember tapasztalata" alatt Benjamin egyfelől a hivatalnoki apparátusnak alávetett élet velejáróit és jellemzőit, másfelől a tér rendkívül bonyolultan és fenyegetően szegmentált, strukturált mivoltát érti. Ez utóbbi példájaként idézi Arthur Stanley Eddington *A fizika világképe* című könyvének néhány mondatát, melyben a szerző annak a rendkívüli bonyolultságáról és nehézségéről értekezik igen plasztikusan, ahogyan belépünk (pontosabban ahogyan nem lépünk be) egy szobába.[15] Nos, ezt a szituációt, illetve e szituáció minuciózus reflektáltságának megjelenítését Benjamin a kafkai prózahang ekvivalenseként értelmezi. A valóság fizikai aporetikussága és mitikus megtapasztalhatósága közötti nagyfokú feszültség adja a kafkai próza sajátos dinamikáját.

Relatív interioritás

Ha még közelebb hajolunk a kafkai szövegvilág borbélyi transzformációjához, vagy Borbély kafkai ihletettségű pastiche-ához, e pastiche térpoétikai megszerveződésének belső világához, vagyis a belső reprezentatív formáihoz, a szobák, folyosók, nappalik, ebédlők miliőjéhez, ott tapasztalhatjuk meg igazán a *Kafka*

14 Benjamin, Walter: Levelek Gerhard Scholemhez Kafkáról (Párizs, 1938. június 12.). In: Uő: *„A szirének hallgatása". Válogatott írások.* (Fordította: Szabó Csaba.) Budapest: Osiris, 2001. 158.

15 „Az ajtó küszöbén állok, és arra készülök, hogy belépjek a szobába. Bonyolult vállalkozás. Először is meg kell küzdenem az atmoszférával, amely 1 kilogramm erejű nyomást gyakorol testem minden négyzetcentiméterére. Továbbá próbáljak meg landolni egy deszkán, mely 30 km/sec. sebességgel röpül a Nap körül; csak egy másodperc töredéke késedelem, és a deszka máris mérföldekre lesz tőlem. [...] Bizony, könnyebb a tevének átmenni a tű fokán, mint a fizikusnak átlépni a küszöböt." Idézi Benjamin, 2001. 158–159.

fia elementáris erejét, hiány és telítődés dinamikájának ritmusát. A *Kafka az ablakban* című fejezet *mise en abyme* struktúrában épül fel, azaz kettős mélységben láttatja önmagát, önmaga kibontakozását. A fejezet szinte szó szerinti idézetként tartalmazza Kafka Felice Bauerhez írott, 1912. október 27-i levelét, amelyben a levélíró mintegy visszaemlékezik és rekonstruálja szerelmével és jegyesével történő első találkozását.

Ám mielőtt ebbe a levélbe belekerülnénk olvasóként, Kafkát először is szobája ablakában látjuk, amint kinéz az utcára. Biztonságban van a szoba belső terében, ahonnan nyugodtan szemlélődhet, ám rögtön idézőjelbe kerül e belső nyugalom, amint egyszer csak, éppen a szó szerinti levélrészlet előtt közvetlenül, azt nem olvassuk, hogy – bár a szanatóriumokra vonatkoztatottan, de hát azok éppen direkten és intenzíven a nyugalom elősegítésére, de legalábbis a zavarok orvoslására jöttek létre –: „Menekülni nem tudnak belőle, nincs elég erejük, és a képzeletük sem engedi meg nekik."[16]

Mindezek után, a belső tér e finom relativizálása után jön a híres levélrészlet. Ebben a levélben Kafka Felicét (s Borbély immár minket, az olvasóit) Max Brodék lakásának belső tereibe invitálja, ám azáltal, hogy Borbély e fejezetet úgy szerkeszti meg, hogy először Kafkát saját szobája ablakába állítja, s onnan szemlélteti vele a várost, voltaképpen az egyik szobabelsőből a másik szobabelsőbe látunk. Miközben a tekintet megjárta a kívült. Tehát ismét csak az önmagába visszatérő bolyongást vagy pásztázást tapasztalhatjuk meg, a sehová sem jutó sétát, a kintet megjárt tekintet belsőt pásztázó rajzolatát.

Kafka rendkívüli minuciozitással ügyel arra, amikor felidézi a Felicével való első találkozásának eseményét, hogy precízen idézze fel s írja le, hogy pontosan hol voltak Brodék lakásában, hol történtek meg a gesztusok, ily módon mi, olvasók is pontosan tudjuk, hol vagyunk a szobában, ebédlőben, nappaliban. Néhány példa: „Kezet nyújtottam a nagy asztal fölött, meg sem várva, hogy bemutassanak, Maga meg épphogy fölemelkedett ültéből, és szemlátomást csak vonakodva adott kezet";[17] „Ugyanabban a szobában beszélgettünk még a foglalkozásáról is...";[18] „Zavarta is Magát egy kicsit az a papucs, mert miután végigmentünk a sötét középső szobán...";[19] „Még a zongorát hallgattuk, a háta mögött ültem, oldalvást...";[20] „Hanem Maga hősiesen kivágta magát ebből a menthetetlennek

16 Borbély, 2021. 71.
17 Borbély, 2021. 72.
18 Borbély, 2021. 74.
19 Borbély, 2021. 75.
20 Uo.

látszó helyzetből, mialatt mi csak néztük a könyv fölé hajló fejét";[21] „Amikor a végén fürgén kisuhant a szobából, és máris csizmásan tért vissza, nem tudtam hová lenni a csodálkozástól" stb.[22]

Nos, az enteriőrök e rendkívül aprólékos leírásai, a jelenlét egzisztenciájának ezek a már-már tolakodó, az intimitást elképesztő intenzíven kinagyító gesztusai annak fényében olvasandóak és nyerik el poétikai funkciójukat Kafka levelében – s ily módon Borbély parafrázisában – véleményem szerint, hogy közben mindvégig tudható, hogy a beszélő el akar tűnni, meg szeretné voltaképpen semmisíteni magát, teremtői vágya nem más, mint feloldódni a kívülség ürességében. Ezt egyébként Kafka explicitté teszi levelének vége felé, szóba hozva a „palesztinai utazást", amely mintegy a metaforája az elérhetetlen boldogságnak, de az e tájról (Kelet-Európából) való elutazásnak is. (Ám mivel végül nem utazik el, végeredményben az itt-maradás szituációjára is utal egyben.)

Ahhoz, hogy megérthessük a belső és a külső, a helyben maradás és az utazás, a kint történő, de befelé vivő séták dinamikáját, azaz a tér relatív interioritásának lényegi poétikáját Borbély Szilárd *Kafka fia* című regényében, érdemes a barokk reprezentáció intenzív elevenségét felidézni. A barokk reprezentáció alapvető változást hozott az ember istenhez való viszonyában: nem a tagadásról van szó, mint a modern időben, és nem is az abszolút elfogadásról, mint a középkorban. A barokk reprezentáció a lét mundus-orientált (mondén?!) kibontakozását úgy próbálja elgondolni, hogy egyként önérvényt biztosít a bentnek és a kintnek, a reálisnak és az isteninek anélkül, hogy a kettejük konfrontációját eltagadná.

Borbély Szilárd rendkívüli módon szimpatizált a barokknak a földit és az égit ezen egyazon gesztusban elfogadó, azoknak teret engedő reprezentációjával, az emberit és az istenit egyszerre, ám differenciáltan affirmáló hatalmával. Mindez a prózájában úgy jelenik meg, hogy az imaginárius-fiktív el-távolítás, írásba-foglalás és a fizikai-reális közel-hozás, megragadás feszültsége produktívan aktiválódik. E produktivitás leginkább a gyűrődés, a redő poétikai-retorikai-képi formáját ölti, oly módon, hogy a fikció teremtő ereje és a semmítés, kiürítés, eltűnés dinamikája egymásnak feszül, ezáltal megteremtődik a szövegfelület redőzete.

Borbély úgy tiszteli a bent prioritását, monadikus megszerveződését, hogy közben végig ügyel a kívül tisztaságára, mármint puszta semmijének reprezentálódására. Ahogy Deleuze mondja, a „bent spontaneitása" és a „kint determináltsága" egymás nélkül elképzelhetetlenek, mi több, megragadhatatlanok. Ezt

21 Borbély, 2021. 76.
22 Borbély, 2021. 76–77.

a tapasztalatot a barokk hozza felszínre, viszi, leginkább az építészetben, színre s járatja csúcsra. „A barokk építészet – ahogy Deleuze fogalmaz – a homlokzat és a belső tér, a belső és a külső [...] elválásával jellemezhető, ami a belső autonómiájában és a külső függetlenségében ragadható meg, de oly módon, hogy e két dolog kölcsönösen hat egymásra."[23] A külső és belső ezen motivált, strukturált és poétikailag innovatív kapcsolatának képi-dinamikai megfelelője a redő, azaz hogy az egymásnak feszülő erők és aktivitások, az isteni, „a mindenekfölötti magasság", valamint a mundikus, „a sokaság óceánja" nem kioltják egymást, hanem teret engednek egymásnak, ebből a semleges affirmációból születik az eleven redőzet, a hajlatok, felszínek teret alkotó, performáló rengetege.

Kafka 1912. október 27-i levelének és e levél borbélyi prózatranszformációjának dinamikája tehát nem a bent és a kint dialektikájának puszta affirmációjából, hanem dinamikus különbségük igenléséből táplálkozik, e differencialitás egyszerre referenciális és autopoétikus jellegének termékeny kiaknázása eredményezi e próza olvashatóságának különös megformálódását.

Exkurzus a formalizálhatatlan felé

A *Kafka fia* prózanyelvét alapvetően határozza meg a kint és a bent, vagy Benjamin szóhasználatával élve a „misztikus tapasztalat" és a „modern nagyvárosi ember tapasztalatának" különbségükben is egymást feltételező, feszült és dinamikus komplementaritása. A fent érintett térbeli interioritás relativitása ennek a feszült és dinamikus komplementaritásnak az egyik megformálódása. Borbély Kafka-pastiche-ának redőződő dinamikájában valóban az a különleges, hogy miközben a fikciós formaképzés elevenségét képes fenntartani a Kafkáéhoz hasonló elliptikus és parabolisztikus narratív szerkezetiség kiépítésével, az átalakulás, változás motiválta írás mint történés és esemény szinte a teljes észlelhetetlenségig vitt eltűnést involválja, viszi színre. Mindezt pedig a térformálás folyamatán belül. Míg Kafka világa egy sajátos megmaradásban talál magára, a törvény elvén belül, de még a semmi kívüljében is magára lel mintegy,[24] addig a Borbély teremtette kafkai világ formaelve a valóban teljes eltűnés. Bár amit itt pontosan

23 Deleuze, 1996. 8.

24 Nagyon jellemző, hogy *Az átváltozás*ban, ahol Gregor Samsa állattá válásának folyamatát tapasztalhatjuk meg, jóllehet az elpusztulását transzparenssé teszi Kafka, hiszen a bejárónő többször is arrébb böködi a seprűjével, az eltűnését, a tetem eltüntetését homályban hagyja, voltaképpen nem tudjuk meg, mi történik Gregor tetemével.

kellene megértenünk és értelmeznünk, az az, hogy nem direkt formálásról van szó, hanem a nyelvhez való olyan viszonyról, ami ezt az eltűnést, az eltüntetés megformálását lehetővé teszi.

Megint csak érdemes Deleuze-höz fordulni! Deleuze szerint az irodalom nyelve nem más, mint a valamivé válást színre vinni. Ahogy fogalmaz *Az irodalom és az élet* című szövegében: „Az írás bizonyosan nem egy kifejezés(forma) ráerőltetése valamely élményanyagra. Az irodalom inkább a formátlanhoz vagy a befejezetlenhez tartozik (...). Írni valamivé alakulást *[devenir]* jelent, mindig valami befejezetlent, keletkezőben lévőt, mely túlmutat minden megélhető vagy megélt matérián."[25]

Ezt az átalakulást, átváltoztatást Deleuze nem a forma princípiuma felől ragadja meg, hiszen abban van valamiféle elviség, amely mintegy uralkodik az átalakulás felett, vezérli a változást. Deleuze-t a folyamat maga érdekli, amit nem lehet semmiféle azonosítás vagy utánzás révén fülön csípni. Ily módon a különbség sem számít, ami révén vissza lehetne következtetni valami identikusra. Éppenséggel „a szomszédosság, megkülönböztethetetlenség vagy differenciálatlanság övezetének megtalálása" az, amiben az irodalom érintett.[26] Az átalakuló dolgoknak, minőségeknek, folyamatoknak az előreláthatatlan, nem preegzisztens mivolta nyer teret az irodalomban. Az egyediségük nem az identitásuk felől teremtődik meg, hanem a létrejövés közepette. Mindez az irodalom nyelvében grammatikailag vagy szintaktikailag a határozatlan névelő térhódítását jelenti, pontosabban egy sajátos autopoétika aktivizálódását, amelynek érvényesülésével „a szó [...] önmagától megfosztatik azoktól a formális jellemzőktől, melyek határozott névelő használatát igénylik".[27] A határozott névelő a nyelvben az önmagával identikus dolgok és folyamatok hangsúlyos jele és nyoma. Abban az irodalmi nyelvben azonban, amiről Deleuze beszél, „a határozatlan névelő ereje"[28] hatja át az írás dinamikáját és lüktetését, ez az erő érvényesül a valamivé alakulás során.

A határozatlan névelő ereje egyáltalán nem az általánost viszi színre, a közöst felmutatva a dolgokban, inkább egy erős antropológia-kritikai attitűd van mögötte: „Van-e jobb indok az írásra, mint az emberlét fölött érzett szégyen?" – teszi fel a kérdést Deleuze.[29] Innen nézve egyáltalán nem csodálkozhatunk, amikor az írás átalakuló processzusa az ember felől más természetű létezésmódok

25 Deleuze, Gilles: Az irodalom és az élet. (Fordította: Takács Ádám.) *Vulgo*, 2003/1. 3.
26 Uo.
27 Uo.
28 Deleuze, 2003. 4.
29 Deleuze, 2003. 3.

felé közelítve megy végbe. „Az írás elválaszthatatlan az alakulástól: írás közben az ember nővé lesz, állattá vagy növénnyé válik, molekulává, végül pedig észlelhetetlenné. Ezek az átalakulások egy különös láncolatot alkotva egymásba fonódnak [...]. Ellenkező irányú alakulás nincs, az ember nem válik Emberré, amennyiben az ember úgy jelenik meg, mint egy domináns kifejezésforma, mely uralkodni vágyik minden matéria fölött. A nő, az állat vagy a molekula ezzel szemben mindig rendelkezik olyan megfoghatatlan alkotóerővel, amely kitér a formalizáló törekvés elől."[30]

Deleuze irodalmi példái igen változatosak, mások mellett Jean-Marie Gustave Le Cléziótól és André Dhôteltől kezdve Marthe Robert-en, David Herbert Lawrence-en és Maurice Blanchot-n át Thomas Wolfe-ig, Marcel Proustig és Franz Kafkáig terjednek. Ezek természetesen nagyon különböző írói világok, de talán közös bennük a nagyfokú törekvés mindenféle formalizáló tendencia elől való kitérésre. A névelő elbizakodott határozottságától való megfosztódásra. Vagy ahogy Blanchot-t idézve írja Deleuze, a személyekkel való történés oly módon való megragadására, ami „az Én kimondásának képességétől" való megfosztódásra fókuszál.[31] Olyan erők szabadulnak fel ezeknek az íróknak a szövegeiben, amelyek az irodalmi személyeket, dolgokat és folyamatokat eljuttatják az átalakulás intenzitásába, „mely magával ragad a meghatározatlanba".[32]

Nos, állíthatjuk, Borbély Szilárd *Kafka fia* című regényében is olyan prózanyelvvel kísérletezik, amely képes eljuttatni a személyeket, dolgokat, folyamatokat a meghatározatlanig és észlelhetetlenig sodró átalakulás intenzitásába. Egy rövidebb miniatűrt választanék példaként a regényből, az *Egy közelség emléke* című részt. A címben szereplő határozatlan névelő rögtön magára vonja a figyelmünket (ezen kívül még két miniatűr szerepelteti a címében a határozatlan névelőt: *Egy séta este*, *Egy borús nap*). Ebből, mármint hogy a címbe is beemeli a határozatlan névelőt Borbély, arra következtetünk, hogy struktív szerepet szán neki a történetszegmens kibontakozásában.

Ha végigolvassuk a szöveget, akkor valóban megbizonyosodhatunk afelől, hogy poétikailag motiváltan érvényesül a határozatlan névelő erejének szerepe a formalizálás ellehetetlenítésében, pontosabban a meghatározott dolgok, személyek, folyamatok formális jellemzőitől való megfosztásában. Tudniillik a címen kívül még kétszer szerepel a határozatlan névelő, a szöveg vége felé: a „Most egy

30 Uo.
31 Deleuze, 2003. 4.
32 Uo.

hasadékot, mely magába zárhatja örökre"[33] hiányos mondatban, illetve a „mintha már egy hosszú és fáradt házasság után lennének"[34] tagmondatban. A szöveg többi névszója leginkább határozott névelő segítségével (vagy anélkül) szövődik bele az írás szintagmatikus és szintaktikai rendjébe.

„egy hasadék..."

Az *Egy közelség emléke* című miniatűrben újra csak az ablak egyszerre biztonságot és nyitottságot jelentő körzetében találjuk a szereplőt, Kafkát, ami konkrétan azt jelenti, hogy ugyan benn áll a belső térben, egyszersmind néz kifelé, a város veszélyeket rejtő világával szembesül: „Kafka állt az ablak előtt, és nézte a ház mögül előbukkanó Niklasstrassét, amely most néptelen. Látta azokat a démonokat, amelyek céltalanul téblábóltak a kihalt éjszakai Prága óvárosában."[35] Itt legelsősorban az tűnhet fel az olvasó számára, hogy teljes pontossággal és határozottsággal látjuk a részleteket: a valós és kvázi valótlan vagy inkább valószínűtlen részleteket, mint a Niklasstrassét és a démonokat.

Kafka tehát áll „»A hajóhoz« címzett ház negyedik emeletén"[36] lévő szobájában, pontosabban, mint megtudjuk, immár „az ablakkeretben áll és zaklatott tekintettel figyel a Josephsplatz irányába, a Niklasstrasse kihalt kockakövein csíkokat húz a megcsillanó holdfény, látszólag a Niklas híd vámszedő épületecskéjét nézi. Valójában azonban a vizet nézi."[37] Borbély rendkívül plasztikus leírása révén tájékozódik tehát az olvasó, s mindeközben nemcsak az derül ki, hogy Kafka voltaképpen „az öngyilkosok kifutójának" nevezett utcát nézi, hiszen így hívják maguk közt a prágaiak a Niklasstrassét,[38] hanem mindez oly módon derül ki, hogy Borbély mintegy ellentétezéssel leleplezi hősét: hiszen az nem is az utcát nézi, hanem a testeket elnyelő vizet. Ami itt most számunkra regénypoétikailag és narratológiailag kiemelendő mozzanat, az egyrészt az, hogy Borbély pontos és plasztikus leírását a láttatás céljának rendeli alá, ezért a térpoétikailag és városkartográfiailag is követhető részletgazdagság és a határozott névelő formatív szerepe. Másrészt, megint csak egy logiko-narratív elem hangsúlyos szerepeltetése révén,

33 Borbély, 2021. 127.
34 Uo.
35 Borbély, 2021. 126.
36 Borbély, 2021. 127.
37 Uo.
38 Borbély, 2021. 125.

ti. az ellentétezés – a szereplő jellemét illetően is feltáró – funkciója aktiválásával (tehát hogy nem is az utcát nézi Kafka, hanem valójában a vizet) Borbély a narráció formatív szerepét erősíti fel.

Mindazonáltal, ahogyan eljutunk ezen gazdag részletezések és szintaktikai viszonyítások rengetegén át addig a pontig, hogy megtudjuk, Kafka a vizet nézi az ablakából, helyesebben az ablaka keretéből (tehát feltehetően már felállt az ablakkeret peremére, mintegy ugrásra készen), Borbély bravúrosan aktivizál egy olyan narrációs folyamatot is, amely éppen ezen formatív ábrázolás ellenében hat, nota bene a formalizálhatatlan kap teret. Ennek a, Deleuze-től az imént átvett fogalommal élve, átalakító folyamatnak ezennel két elemét emeljük ki: a növénynyé, állattá alakulás szcenikáját, valamint a határozatlan névelő erejének narratív kibomlását.

Kafka fuldokol a démoni erők egyre növekvő érvényesülésének hatalmától, a jövő lehetetlenségének tanúsítását tapasztalhatjuk meg nála s általa, ahogyan Czeglédi András írja invenciózus értelmezésében: „Kafka – amennyiben az ilyesmi egyáltalán lehetséges, és akkor is, ha nem lehetséges – valamiféle eljövendőről tanúskodik."[39] Borbély így ír: „Fuldokolt már évek óta. Tudta, hogy közeleg a szennyes áradat, hogy hullák szaga terjeng mindenfelé Közép-Európában. Nem kapott levegőt, tüdeje zihált."[40] Ennek az állapotnak a jellemzésekor hasonlítja Borbély Kafkát a növényhez: „Úgy járt a teste ebben az erőlködésben, ahogy az árnyékban küszködő növények szoktak. Nyurgán emelkednek a magasba, hogy fényhez jussanak. Ettől az erőlködéstől törékenyek lesznek, és kiszolgáltatottak. A gyenge vihar is földhöz tapasztja őket."[41] Arra kellene itt felfigyelnünk, hogy nem pusztán hasonlításról van szó. E ponton Kafka egyre elgyengülő, törékeny, kiszolgáltatott növénnyé alakul át. Ráadásul a következő mondatban – a permanens átalakulás jegyében – már mint állatot látjuk Kafkát: „Kafka így járt a levegővel, amelyért erőlködve vonszolta magát végig a városon, fel a Hradzsinba, át a Moldván és vissza. Mint a ketrecbe zárt állatok a Tiergartenben, izgatottan járt körbe-körbe Prága éjszakai utcáin."[42]

Itt persze tropikailag hasonlatot olvasunk, de hogy nem egyszerű metaforikus azonosítás zajlik a szemünk előtt, hanem egy nagyobb szabású metamorfózis tanúi lehetünk, azt mutatja részben Prága ketreccé transzformálódásának

39 Czeglédi András: Kafka és Buber. Tanúsítás és lehetetlenség. In: Pongrácz Tibor – Valastyán Tamás (szerk.): *A tanúsítás bizonyosságai*. Debrecen – Eger: Egyetemi – Líceum, 2017. 170.
40 Borbély, 2021. 126.
41 Uo.
42 Uo.

mozzanata, részben hogy ebben a részletben is megjelenik már a Moldva vize, amit Kafka bámul egyre az ablaka peremérőI. S voltaképpen ekkor tudjuk meg, pontosabban egyre világosabban bontakozik ki, hogy miért is nézi Kafka a Moldva mindent elsodró vizét. Egy közelség emléke kavarja fel, oly módon, hogy ezen emléknek nem a megőrző, az elmúltat mintegy továbbörökítő jellegét dédelgeti magában, hanem éppenséggel ellenkezőleg, a mindent ellehetetlenítő, az észlelhetetlenségig eltüntető ereje kerekedik felül benne: Felicével, szerelmével és rövid ideig tartó jegyesével való közelsége emlékéről van szó. „A Niklas híd ívlámpái gyöngysorként lebegnek át a Kisoldalra, át a kiegyenlítődés folyója fölött, amely fölött egyszer áthaladt Felicével, aki a karjába fűzte a karját, mint a házastársak szokták vasárnap délután, mintha már egy hosszú és fáradt házasság után lennének, kiábrándult és törődött rabjaiként a polgári álszentség követelte szokásoknak. Ha jobban meggondolja, akkor volt a legboldogabb egész életében. És már többé sose lesz olyan boldog."[43]

Amit itt olvasóként effektíve megtapasztalhatunk, az az átmenet hangsúlyos mivolta, amit leginkább három forrás táplál: az ívlámpák híd fölötti átlebegése, az áthaladás a hídon, valamint az emlék áttűnése Kafka elméjében. Nos, ennek az áttűnésnek, átalakulásnak a legfőbb nyelvi-poétikai nyoma a szövegben a szintaxis rendjébe eleve a „mintha" feltételes bizonytalanságában bevezetett és az „egy [...] házasság" határozatlan névelővel továbbszőtt formalizálhatatlan erő érvényesülése.

A szöveg performatív bravúrjaként élhetjük át azt, hogy ez utóbbi „tudást" már valóban az észlelhetetlenségig átalakult prózanyelv által tapasztalhatjuk meg. Tudniillik amikor az utóbb idézett „közelség"-motívumot, annak kibontakozását olvassuk, ami a miniatűr záró mozzanata, akkor már a szereplő és a narrátor – egymáshoz való viszonyuk eldöntetlenségét is játékba hozva – együttes eltűnése *után* vagyunk. Ahol és amikor az eltűnő-eltüntető átalakulás végbe megy, amikor a narrátor és Kafka együttesen eltűnik a Moldva vizében, az a zárlatot megelőző esemény: „Valójában azonban a vizet nézi. A négy emelet mélységet, amely szakadékként nyílik meg most előtte, noha máskor csak a távolságot látja. Most egy hasadékot, amely magába zárhatja örökre. Arca sötét, mély árnyék veszi körül a szemét."[44]

E jelenet és leírás négy mondatának összetett narratív felépítését és kibontakozását nehéz lenne a maga sokrétűségében megragadni. Amire én most felhívnám

43 Borbély, 2021. 127.
44 Uo.

a figyelmet, az a szöveg kreált és kreatív grammatikai és szintaktikai hiátusa. Borbély a versbeszédében is előszeretettel alkalmazza a hiány versértelmet és -folyamatot telítő jellegzetességét, ebben a részletben mindez úgy érvényesül, hogy miközben az olvasóban a második mondat utolsó tagmondatának hangsúlyos igéje és állítása, a „látja" tárgyas ragozású alakja visszhangzik, ezt őrzi meg mintegy rémaként magában, a következő, állítmányt már nem is tartalmazó mondat igéje a „lát" tárgyatlan ragozású formája lenne. Nos, e zavar, hiátus, pusztán odaértett, de ebbéli minőségében hangsúlyos spácium és cezúra az, amiben a narrátor eltűnik, ahogy Deleuze mondaná, „észlelhetetlenné" válik, nem beszélve az „egy hasadék" önmagában is már a határozatlan névelő erejét érvényesítő, mindenféle formális jellemzőktől megfosztó jellegét színre vivő fordulatáról, amely egyébiránt a spáciumot és cezúrát létrehozza, és amelyben meg maga Kafka tűnik el.

Gyimesi Timea[1]

AZ ELFAJZOTT LÁTÁSMÓD MINT KORTÁRS ÍRÓI PROGRAM, AVAGY MARIE DARRIEUSSECQ „ÉLETRAJZA" PAULA MODERSOHN-BECKERRŐL

Találkozás Paulával, anyaság és modern látásmód

A korábban pszichoanalitikusként is praktizáló Marie Darrieussecq, aki nevét és nemzetközi ismertségét leginkább első regénye, a negyvennél több nyelvre lefordított *Truismes*[2] hangos sikerének köszönheti, egy, az anyaság és trauma témájában 2010-ben megrendezett párizsi pszichoanalitikai és orvosi konferenciafelhívás brosúráján találkozik először az „elfajzott művész", Paula Modersohn-Becker egyik festményével. E találkozás és az ezt követő kutatómunka kézzelfogható eredménye a kezdeményezésére 2016-ban megrendezett *Paula Modersohn-Becker. A tekintet ereje* című retrospektív kiállítás[3] a párizsi Modern Művészetek Múzeumában. Darrieussecq a kiállítás művészeti tanácsadójaként nemcsak a kiállítás és a katalógus elkészítésében vállal tevőleges szerepet, de párhuzamosan megjelenteti életrajzi könyvét Paula M. Beckerről, akinek korát megelőző, az expresszionizmust és kubizmust előrevetítő látásmódja, a német akadémizmushoz képest radikális modernitása a náci kultúrpolitikának is szemet szúrt. Festményei közül többet megsemmisítettek, de még így is szerepelt kettő az 1937-es müncheni *Entartete Kunst* kiállításon.

A Darrieussecq által írt életrajz, amely Rainer Maria Rilke *Duinói elégiá*iból, *A hetedik elégiá*ból veszi címét és mottóját – *Isteni-szép az Ittlét. Paula M. Becker élete*[4] –, túlmutat a biográfiai tények feltárása és kontextualizálása szándékán. Tudatosan felvállalja az életrajzíró szubjektivitását, női érzékenységét, személyes

1 Gyimesi Timea irodalmár, egyetemi docens, Szegedi Tudományegyetem, Francia Tanszék.

2 Darrieussecq, Marie: *Malacpúder*. (Fordította: Gyimesi Timea.) Budapest: Magvető, 1997.

3 *Paula Moderhson-Becker, L'intensité d'un regard*, 8 avril – 21 août 2016, a kiállítás kurátora: Julia Garimorth.

4 Darrieussecq, Marie: *Être ici est une splendeur. Vie de Paula M. Becker*. Paris: P.O.L., 2016. A könyvből vett részletek a saját fordításaim.

elfogultságát, amikor a könyvben csak Paulának nevezett művész tragikusan rövid életéből a korabeli női művészsors jellegzetes narratíváit csokorba szedi és aktualizálja. Darrieussecq az árnyalatok és kötések kedvelője: miközben feminista perspektívába rendez, távlatokat nyit a századforduló avantgárd művészeti forradalmára éppúgy, mint a Paula utáni Európa barbár történéseire, ami nemcsak Paula művészeti megítélésében játszik fontos szerepet, de finoman árnyalja, újrahangolja a korabeli leveleket és kritikákat, még ha az a legközelebbi barát vagy családtag szájából hangzott is el.

A Rilke-idézet mint könyvcím nagylelkű gesztus, amely utólag, szimbolikusan igyekszik jóvátenni azt a Darrieussecq számára érthetetlen és megbocsáthatatlan „lapszust", elhallgatást, hogy Rilke sem a worpswedei művésztelepről szóló esszéjében[5], sem a Paula halála után egy évvel[6] keletkezett *Egy barátnőm emlékére* című *Requiem*jében[7] nem nevezi néven Paulát. A cím köteléket teremt, helyrehozza, láthatóvá teszi a köztük lévő kapcsolatot[8], miközben pontosan kifejezi azt az elementáris élni akarást, ragyogást és a társadalmi elvárások elleni lázadást, amely a saját szabadságát és egyéni hangját kereső, öntudatos és elkötelezett művészt jellemezte.

Az életrajz ötödik, utolsó fejezetében, az 1906-os végső párizsi tartózkodás időszakáról szóló bekezdésben, Darrieussecq felidézi első találkozását Paulával, azaz Paula festményével, amolyan *mise en abyme* technikával. Az a bizonyos

5 Rilke, Rainer Maria: Worpswede. (Fordította: Szabó Ede.) In: Rilke, Rainer Maria: *Válogatott prózai művek*. Budapest: Európa, 1990. 297–316.

6 „Pontosan egy évvel Paula halála után, Mindenszentekkor 1908-ban, Rilke három lidérces éjszakán át írta Párizsban az *Egy barátnőm emlékére* rekviemet, abban a Varenne utca 77. alatti Biron Palotában, amelyre Clara talált, és amely később a Rodin Múzeumnak ad otthont. Egy másik szeretett nőnek, Sidonie Naghernynek számol be erről a lázas állapotról, amely elragadta őt: »Anélkül, hogy felfigyeltem volna a nevezetes dátumra, annak a valakinek írtam egy rekviemet […], aki egy évvel ezelőtt halt meg: egy nőnek, akit művészi munkája nagyszerű kezdetén elragadott előbb a család, s vele együtt szerencsétlen sorsa, a banális halál, a halál, amelyre nem készült fel míg élt.«" Darrieussecq, 2016. 134.

7 Rilke, Rainer Maria: Egy barátnőm emlékére. (Fordította: Szabó Ede.) In: Rilke, Rainer Maria: *Rilke versei*. Budapest: Európa,1983. 217–235.

8 Egy újságírói kérdésre, hogy mi volt az, ami különösen megragadta őt a feltárt életanyagból, Darrieussecq Paula és Rilke kapcsolatát emeli ki: „Barátsága Rilkével a férfival (nem annyira a költővel) igazi ajándék egy életrajzíró számára. Amikor rájöttem, hogy a Rekviembeli barátnő az „én" Paulám…, nem tudtam ellenállni, meg kellett írnom az életét. Irodalmi és esztétikai értelemben." Kaprièlian, Nelly: Être ici est une splendeur de Marie Darrieussecq: les ailes brisées d'une peintre avant-gardiste. *Les Inrockuptibles*, le 20 mars 2016, https://www.lesinrocks.com/livres/les-ailes-brisees-75394-20-03-2016/

kép a párizsi műteremről készült ceruzarajzon, Hoetger feleségének portréja mellett lóg:

> „Augusztus 12-re elmúlt a hőség. Paula könnyebben viseli párizsi bezártságát, kicsit jobban a magányt is. Kis ceruzarajz a műterméről. A falon Hoetger asszony portréja, mellette egy nagy fekvő aktkép gyermekkel.
> Ez volt az első kép, amit láttam tőle, talán 2010-ben, egy pszichoanalitikai konferenciára szóló meghívón az anyaságról a *spam* mappában. A picurka kép csak illusztráció volt, egyből eszembe juttatta a szüleim hálószobájában lévő bekeretezett posztert, amit gyerekként nagy elragadtatással néztem: egy hetvenes-nyolcvanas évekbeli művész, Toffoli alkotását az anyaságról, gömbölyded és szögletes figurák sorban egymás mellett, meleg tónusokkal. Persze a kép nem Toffoli volt."[9]

Nem véletlen, hogy ez az 1906-ban keletkezett festmény ilyen mély benyomást gyakorol az önmagát elkötelezett feministának valló Darrieussecqre, aki a kép láttán azonnal saját anyaságára asszociál: „2010-ben harmadik gyerekemet szoptattam éppen, és majdnem két évig szoptattam, fittyet hánytam mindenre, még saját elveimre is."[10] 1996-ban az általa „feminista pamfletként" aposztrofált *Malacpúder*rel az irodalom színpadára lépő fiatal írónő a disztópia és a metamorfózis műfaji eszközeivel, egyes szám első személyben (az elbeszélő-író koca nézőpontjából) leplezi le azt a társadalmi működést, amelyben egy nő kocává válhat.

Később három könyvében kap központi szerepet az anyaság tematikája.[11] Közülük a leghangosabb vitát a szintén egyes szám első személyben írt önéletrajzi ihletésű könyve, a *Le bébé* [A kisbaba] váltja ki, talán, mert kendőzetlen radikalitással szembesít nemcsak a frissen átélt szülés nyers tapasztalatával, de azokkal az anyasággal és az anyává válással összefüggő közkeletű nézetekkel ellentétes, kimondatlan, gyakran szégyellt érzésekkel, félelmekkel, amelyekről nem szokás, nem illik beszélni. Például a nemi szerepekről, az anyaság és az alkotás között ősidők óta fennálló konfliktusról, a női szerepekhez tapadó társadalmi sztereotípiákról, az évezredek óta átörökített női sors kibeszéletlenségéről. „Anya és gyermeke. Ennek az egyszerre banális és alapvető tapasztalatnak megvan a maga

9 Darrieussecq, 2016. 109.
10 Darrieussecq, 2016. 110.
11 Darrieussecq, Marie: *Le Bébé.* Paris: P.O.L., 2002.; Uő: *Le Pays.* Paris: P.O.L., 2005.; Uő: *Tom est mort*. Paris: P.O.L., 2006.

igazsága: ha az anyát nem Madonnaként ábrázolják (Szűz a Gyermekkel), vagy nem úgy, mint örömlányt (Vénusz és Cupido), akkor [a férfiak] nem tudnak mit kezdeni vele."[12] A kritika botrányosnak tartja *A kisbabát*. Darrieussecq néhány kritikusa szerint jobb lett volna, ha a könyv odakerül, ahova való, a használt pelenkákkal együtt...[13]

A konferencia meghívóját illusztráló festményre Darrieussecq tehát a háromgyermekes anya személyes tapasztalatával és az aktív feminista szemével tekint. Azonnal magáénak érzi a festmény alkotójának *deterritorializáló* látásmódját, felismeri benne saját lázadását, saját harcát, művészi törekvéseit. Ez lesz az a személyes kapocs, amely mintegy elindítja benne a biográfusi késztetést. Minél inkább elmerül az életrajzi anyagok feltárásában (amelyről a könyvet záró gazdag bibliográfia tanúskodik), annál erősebbnek érzi a kettejüket összekötő szellemi és lelki köteléket. Kitartó filológus elszántságával veti magát a Franciaországban ismeretlen életmű feltérképezésébe: feldolgozza az írásos anyagokat, naplókat, levelezéseket. „A Becker-családban mindenki nagyon sokat levelezik. Ezért a több száz levél Paulától, naplója és lánykori albuma mellett."[14]

Eközben, nem mellesleg, Virginia Woolf 1928-as konferencia-előadásokból álló esszékötetének új fordításán dolgozik. *A Room of One's Own* (magyarul *Saját szoba*[15]) a korábbi *Une Chambre à soi* cím helyett *Un Lieu à soi* címmel szintén 2016-ban jelenik meg az Ovidius- és Joyce-fordító Darrieussecq tollából. Bizonyára az sem véletlen, hogy a „saját hely" kifejezés háromszor bukkan fel a Paulának szentelt életrajzban. Legelőször Paulára vonatkoztatva, a második fejezetben („Találkozások, viszontagságok, szerelmek. És a magány, amit Paula ezekben az években teremtett. Saját hely, amit számára viszonylag hamar a falu végi műterem testesít meg, Brünjes gazda birtokán."),[16] majd a teljes hivatkozás Virgina Woolf nevével a harmadik fejezetben még kétszer fordul elő, a női sors (Paula barátnője, Clara Westhoff sorsa kapcsán, aki a Rilkével való házassága és gyermekük

12 Darrieussecq, 2016. 110.

13 Lecarme, Jacques: Origines et évolution de la notion d'autofiction. In: Blanckeman, Bruno – Aline Mura-Brunel – Marc Dambre (dir.): *Le roman français au tournant du XXIe siècle*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, 13–23.

14 Darrieussecq, 2016. 16.

15 Woolf, Virginia: *Saját szoba*. (Fordította: Bécsy Ágnes.) Budapest: Európa, 1986.; franciául: Uő: *Une Chambre à soi*. (Fordította: Clara Malraux.) Paris: Gonthier, 1965. Uő: *Un lieu à soi*. (Fordította: Marie Darrieussecq.) Paris: Denoël, 2016.

16 Darrieussecq, 2016. 45.

születése után eltávolodik Paulától),[17] illetve a női művészsors kontextusában: „A legjobb kúra számomra egy tízezer frankos járadék lenne! – fogalmazott Sophie Schaeppi, Paula Julien Akadémia-beli pályatársa, egy svájci festőnő. Harminc évvel később Virginia Woolf a *Saját hely* tanúsága szerint ötszáz font sterlingre vágyik."[18]

Igaza van Nelly Kaprièliannak: „A sorok közt olvasva ez a szép szöveg nem más, mint egy feminista kiáltvány, amely egyfolytában a nők művészetben betöltött helyéről gondolkodik, és arról, mennyivel nehezebb nőként jelentős művész elismertségére szert tenni a férfi művésztársakhoz képest."[19]

A woolfi mondattal felvértezve, amely szerint „a nőknek rendelkezniük kell pénzzel és saját hellyel, ha regényírásra adják magukat"[20] létrehozza azt a közös nevezőt, diskurzust és egyben filiációt, amely egy síkra rendezi Woolf és Modersohn-Becker törekvéseit saját korábbi fikciós szövegeiben megkezdett kutatásaival a feminista elkötelezettségről, az utazások és a földrajz fontosságáról, a halálról, olyannyira, hogy Paula végül a darrieussecqi életműre jellemző nőalakok egyike lesz, egy a számos *fikcionalizált* alteregó közül.

A Paula-rekonstrukció

Marie Darrieussecq 2014 nyarán családja társaságában járja végig Paula életének helyszíneit. Eljut Worpswedébe, ahol az új, természetközeli német tájképfestészet születik, s amelyről oly különös érzékenységgel ír Rilke *Worpswede* című tanulmányában.

> „Különös vidék. Ha az ember föntről néz szét, Worpswede kis homokhegyéről, látja, hogy úgy terül ki körös-körül, akár a paraszt-kendők: mély tüzű virágok cirádáit mutatja sötét alapon. Laposan terül el, szinte ránc nélkül, s útjai és vízfolyásai a messzi látóhatárba

17 „Virginia Woolf szerint, ahogy a *Saját hely* fogalmaz, a lányok nevelése egy dologra szorítkozik: megtanítani őket arra, hogy egy náluk önzőbb lény szolgálatába állva félretegyék saját egójukat. És egyre megy, hogy ez a náluk önzőbb egy csecsemő vagy egy férj: immár vége Clara Westhoffnak, azaz Clara Rilkének." Darrieussecq, 2016. 67.

18 Darrieussecq, 2016. 72.

19 Kaprièlian, 2016.

20 Woolf, 1986. 6. A magyar fordításban szereplő *saját szoba* szóösszetételt *saját helyre* módosítottam.

> futnak. Arrafelé már az ég kezdődik, leírhatatlanul nagy és változékony égbolt."[21]

Ide, ebbe a tájba, e „rejtélyt" megérteni és megszeretni szándékozó „fiatalemberek" közé érkezik[22] a 22 éves Paula Becker 1898-ban, hogy a híres tájképfestőtől, Fritz Mackensentől festeni tanuljon.

Darrieussecq ellátogat a házba, amelyben 1901-től Paula élt a kor egyik legsikeresebb tájképfestőjével, Worpswede egyik alapítójával, a korán megözvegyült Otto Modersohnnal, és annak árván marad kislányával, Elsbethtel. Elborzad Paulának a szobrász barát, Berhard Hoetker által készített síremléke láttán: „A sírja: maga a borzalom."[23] Különösen, hogy Paula öt évvel halála előtti naplóbejegyzésében pontos leírást ad a sírról, amelyben majdan nyugodni szeretne: „Gyakran gondoltam a síromra... Nem kell, hogy halom legyen felette. Épp csak egy négyszög, körös-körül fehér szegfűvel. Meg egy kavicsösvény, amit két oldalról fehér szegfűsor szegélyez [...]"[24] Paula halálhoz való viszonya az életrajzíró szerint a korszakra jellemző romantikus beállítottságot tükrözi, a Corot vagy az osztrák Marianne Stokes által megfestett *A fiatal lány és a Halál* modorában.

Darrieussecq eljut Essenbe, a *Folkwang Múzeum*ba. Ott található a hírhedt *Önarckép kaméliaággal* egy alig látható, rosszul megvilágított helyen, a női művészetet, illetve nőfestőket bemutató alagsorban. S noha a látogatása után a kép gyorsan átkerül egy láthatóbb emeleti helyre, a biográfia rögzíti ezeket a benyomásokat, sőt ezek mentén rendezi el Paula tragikusan rövid élete körül kibontakozó narratívákat.

> „2014 májusában Essenben vagyok, a Ruhr-vidéken. A Ruhr a franciák számára a bányát jelenti. Mégis itt, ezen a túlnépesedett Párizszsal közvetlen Thalys-járattal összekötött, jellegtelen iparvidéken található a világ egyik legszebb múzeuma, a Folkwang Múzeum.

21 Rilke, Rainer Maria: Worpswede. (Fordította: Szabó Ede.) In: Rilke, Rainer Maria: *Válogatott prózai művek*. Budapest: Európa, 1990. 297–316. 310. Magyarul egy nagyobb írás bevezetője olvasható, amelynek további fejezetei Fritz Mackensen, Otto Modershon, Fritz Overbeck, Hans am Ende, Heinrich Vogeles munkásságával foglalkoznak.

22 „(...) Ez minden művészet: a rejtélyt elborító szeretet – és ez minden műalkotás: rejtély, szeretettel körülvett, feldíszített, elárasztott talány. / Azok előtt a fiatalemberek előtt, akik azért jöttek ide, hogy magukra találjanak, feltárult e vidék sok-sok talánya. A nyírfák, a lápi kunyhók, a puszták, az emberek, az esték és a nappalok, amelyek közt nincs két egyforma, s amelyekben két felcserélhető óra sincs. És ekkor nekiláttak, hogy megszeressék e rejtélyt." Rilke, 1990. 315.

23 Darrieussecq, 2016. 12.

24 Darrieussecq, 2016. 12.

> Könnyű fémvázas szerkezet, hatalmas üvegfalakkal. Benne egy kép Paulától, önarcképei közül talán a legerősebb.
> [...] A múzeum alagsorában vannak kiállítva a női alkotások. Alacsony plafon, rossz megvilágítás. Sehol másutt nem tűnt fel, hogy a női művészet a művészettel való összehasonlításban ennyivel alacsonyabb rendű. Fent a fényben: Van Gogh, Cézanne, Matisse, Picasso, Braque, Kirchner, Nolde, Kandinsky, Klee..."[25]

Ugyanilyen lehangoló élmény várja Wuppertalban:

> „[...] A pincehelységekben voltunk: a múzeum tulajdonában lévő tizenkilenc Paula-festmény mind a raktárban.
> A fekete kalapos kislány, a kislány kezével a mellkasán, az ülő parasztasszony, a csendélet aranyhalakkal, az anya egy narancsot a kezében tartó gyermekkel, az egyik legszebb sütőtökös csendélet, kislány a nyúllal..."[26]

Biográfusi munkája során a szerteágazó levelezések és naplók segítségével betekintést nyer Paula életébe. Megismeri az összetartó és támogató Becker családot. Képet alkot Paula emberi kapcsolatairól. Kiváltképpen Rilkével. Megérti azt a sajátos és elementáris viszonyt, amely Worpswede világához köti.

> „Testeket fest, tanulja az arcot és a kezeket. Észreveszi a nyomor következtében kialakult fejlődési rendellenességeket. Nem csinál belőle érzelmi motívumot. Azt fest, amit lát, testeket, Párizsban is, később a sajátját. Szereti az erős kontrasztokat, néha feketével kiemel."[27]

Innen táplálkozott az „északnémet Barbizon"[28] és annak festészeti ideáljától eltérő, idegenszerű, „expresszionista"[29] látásmódja, amit még férje, Otto Modersohn sem ért, legalábbis kezdetben nem. De miért értené, hiszen arról sem volt meggyőződve, hogy egy nő egyáltalán képes lehet magától bárminemű alkotásra: „A nők csak óriási erőfeszítés árán képesek maguktól alkotni valamit. Ott van például Rilke asszony. Mást se hallani tőle, csak Rodint."[30] Darrieussecq kegyetlen nyíltsággal leplezi le a századforduló német művészvilágában közkeletű

25 Darrieussecq, 2016. 111–112.
26 Darrieussecq, 2016. 137.
27 Darrieussecq, 2016. 17.
28 Darrieussecq, 2016. 12.
29 Darrieussecq, 2016. 17.
30 Darrieussecq, 2016. 94.

vélekedést, idézi az 1899-es első brémai kiállítás kritikusát, akinek „hányingere" van Paula képei előtt.[31]

A szobrász Clara Westhoff és Paula levelezéséből kitűnik a legjobb barátnő nehéz női sorsa, aki ugyanabban az évben, 1901-ben megy nőül Rilkéhez, amikor Paula házasságot köt Otto Modersohnnal. „Clara és Paula a szigorú Fritz Mackensen rajzóráján találkoznak. Legjobb barátnők lesznek, minden összeköti őket: a tanulmányaik, a szerelem és a félreértés. Nincs maradandóbb dolog, mint a félreértés."[32] Azután, mintha filmtekercset néznénk vagy fényképalbumot lapozgatnánk. Darrieussecq felvillantja a két fiatal nő életének egy-egy közös pillanatát: „Nézzék csak őket...", ott, Párizsban, vagy ott, a Marne folyón csónakázva, a Montmartre-on, vagy ahogy éppen Rodinhez igyekeznek... Clara Westhoff 1900-ban Párizsban Rodinnél tanul, Paula magával viszi őt Ambroise Vollard galériájába, ott találkoztak először Paul Cézanne képeivel. Clara így emlékszik vissza erre a kalandra: „Paula a maga módján fedezte fel [Cézanne-t], és ez a felfedezés váratlanul visszaigazolta saját művészi törekvéseit"[33]. Ekkor mennek a Rodin-kiállításra is. Julia Garimorth szerint Paula a szobrász rajzait csodálja leginkább, „az egyszerű vonalvezetést, amit gyakran nyomatékosít egy tussal vagy egy színes vízfestékkel húzott vonal".[34] E technikát és a szintézist, amit e két gesztus létrehoz, Paula nem Rodin realizmusaként fogta fel, inkább egyfajta „derealizálásként", mint a valóságtól való szándékos eltartás jele. Már az első 1900-es párizsi útja sorsdöntő a realista ábrázolással való tudatos szakításban.

De Clara kíséri el őt 1903-ban, a mesternél titkárként[35] dolgozó Rilke szíves ajánlására – „egy igen kiváló német festő felesége"[36] – Rodin meudoni műhelyébe. A naplókból, a levelekből Darrieussecq számára kitűnik Paula vonzódása, emberi és szellemi kötődése Rilkéhez, akivel végig magázódnak (csak a halálban nem), s aki párizsi tartózkodásai idején támogatja nemcsak művészi törekvéseit,

31 Darrieussecq, 2016. 17.

32 Darrieussecq, 2016. 16.

33 Idézi Garimorth, Julia: Paula Modersohn-Becker toute entière. In: Julia Garimorth – Marie Darieussecq – Maria Stavrinaki – Rainer Stamm – Uwe M. Schneede – Wolfgang Werner: *Paula Modersohn-Becker, L'intensité d'un regard*. Paris: Paris Musées, 2016. Dossier de presse. 12.

34 Garimorth, 2016. 12–13.

35 „Rilke Párizsba költözik, hogy Rodinről monográfiát írjon, akit Clara révén ismert meg. Titkára és a barátja lesz. De Rilke számára Rodin nem csak a megélhetést jelenti, Rodin valódi esemény. Magának a Művészetnek, egy metafizikus és úttörő művészetnek a megtestesítője ő, ahonnan nézve Worpswede azonnal elveszíti értékét. Modersohn és a többiek? Óvatoskodó félszegek, akik művésztelepükbe zárkóznak. Látogatás Paulánál és Ottonál: »Semmi örömteli«. Worpswede: »Minden olyan idegen lett«." Darrieussecq, 2016. 69.

36 Darrieussecq, 2016. 79.

de segíti a férjétől válni és anyagilag is függetlenedni vágyó barátnőt: képet vesz tőle, és Paula portrét készít róla. Ezért is felfoghatatlan Darrieussecq számára Rilke ambivalens viselkedése, amit az a *Requiem* sem feledtet, amely Paula lelkének és látásmódjának mélységes ismeretéről árulkodik:

„[...] Mert ezt értetted te: a telt gyümölcsöt.
Magad elé halmozva tálakon.
színekkel mérted érett súlyukat.
Gyümölcsre néztél, hogyha asszonyokra,
s így néztél gyermekekre is, szived
lüktetett létük formáin belül.
S gyümölcsül nézted végül önmagad,
Kifejtőztél ruhádból, a tükör
előtt, és úgy merültél el vizébe,
hogy mély nézésed mélyre tágult
s nem szólt: ez vagyok én; hanem: ez ő. [...]"[37]

Mindeközben a biográfus lelki szemei előtt kibontakozik az a nyughatatlan természetű, zseniális művész és nő, aki a 19. és 20. század fordulóján, a női emancipáció előfutáraként mint festő, női festő akarja megváltani a világot, alkotni akar, ugyanúgy, mint a férfiak. Korai naplójának megfogalmazása szerint: „[...] ha három jó képet tudok festeni, már elégedetten megyek el, virágokkal a hajamban".[38] A férjével 1907-ben Worpswedebe várandósan hazatérő Paula tizennyolc nappal éli túl lánya, Mathilde születését. Az orvostudomány akkori állása szerint előírt hosszú és szigorú gyermekágyból hirtelen talpra állva tüdeje pillanatok alatt összeomlik. Az összes életrajz, visszaemlékezés és film, ahogy Darrieussecq is, felidézi e tragikus, utolsó jelenetet:

„Tizennyolc nappal később Paula végre felkelhet. Kis ünnepséget rendeznek. Tükröt kér, az ágy végében ülve kontyba fonja haját, köntösére rózsákat tűz. A házban mindenütt virágok és gyertyák, minden ragyog. Paula feláll, aztán mint akit villám sújt. A hosszú fekvés miatt tüdőembóliában meghal. *Schade*, mondja, majd összeesik. Ez utolsó szava. Azt jelenti, kár."[39]

Darrieussecq saját bevallása szerint emiatt az utolsó szó, utolsó sóhaj miatt írja meg életrajzát:

37 Rilke, 1983. 219.
38 Darrieussecq, 2016. 13–14.
39 Darrieussecq, 2016. 132.

> „Mert tényleg kár volt. Mert ez a nő, akit nem is ismertem, hiányzik nekem. Mert azt akartam, hogy éljen. Meg akarom mutatni a képeit. Elmondani az életét. Nem igazat szolgáltatni. Többet annál, visszaadni az ittlétet, azt az Isteni-szépet."[40]

Paula Modersohn-Becker életéről számos hagyományos biográfia látott napvilágot német és angol nyelven, hozzáférhető a száz éve bestsellernek számító naplója és a levelezések, amit 1916-ben édesanyja tesz közzé, s amelyből Darrieussecq szerint túlontúl egyszerű és problémamentes Paula-kép bontakozik ki egy tragikus sorsú, romantikus lelkületű fiatal nőről.[41] De két film is feldolgozza e rövid és intenzív ittlét történetét. Wilfried Hauke 2007-es dokudrámája Paula halálának centenáriumán a festőnő küzdelmes életét korabeli felvételekre és dokumentumokra támaszkodva viszi színre, Herma, Paula lánytestvére olvasatában és narrációjával. Majd 2016-ban Christian Schwochow *Paula* című biopicje. Az ott megjelenő Paula-kép a nagyszerű Carla Juri alakításában messzebbre jut, mint a Hauke-filmbeli. Úgy távolodik el a levelek és naplók igazságától (ha lehet egyáltalán igazságról beszélni az intim dokumentumok összefüggésében), hogy bizonyos mondatokat kimozdít életrajzi szituáltságukból. Ezzel felvállalja annak ódiumát, amit az önfikció teoretikusaként jól ismert Darrieussecq is hirdet,[42] s amit a nyolcvanas-kilencvenes évektől a francia irodalomban felvirágzó kortárs *írói életrajz* műfaja kifejezésre juttat: hogy tudniillik nemcsak az önéletrajzi, de az *életrajzi paktumnak* is számolnia kell a lyukakkal, a fikcióval. Eszerint az életrajz, a biográfia lényegét tekintve fikcionális. Ahogy Darrieussecq fogalmaz: „vannak lyukak", „maradnak lyukak", még akkor is, ha összevetjük a naplókat.

> „Rilke, Otto, Paula, Clara – ha egymásra helyezzük a naplókat, hézagokra bukkanunk. Nem az van az egyikben, mint a másikban. Vagy ha igen, mégsem ugyanúgy, ez is új hézagokat teremt. Sőt

40 Darrieussecq, 2016. 132. Darrieussecq az utolsó mondatban utal a Rilkétől vett címre, szószerinti fordításban: „Többet annál, visszaadni az ittlétet, a ragyogást."

41 Entretien avec Marie Darrieussecq, biographe, et Julia Garimorth, comissaire d'exposition, propos recueillis par Sophie Flouquet. In: Claude Pommerau (dir.): *Paula Modershon-Becker, l'intensité d'un regard.* Paris: Musée d'art moderne de la ville de Paris, 2016. 4–8., 5.

42 Az 1996-tól induló írói karrierjével párhuzamosan Darrieussecq a párizsi Paris 7 egyetemen, Francis Marmande irányítása alatt az önfikció témájában írja doktori értekezését, amit 1997-ben véd meg. *(Moments critiques dans l'autobiographie contemporaine: l'ironie tragique et l'autofiction chez Serge Douvrovsky, Hervé Guibert, Michel Leiris et Georges Perec).* 1996-ben a *Poétique* című irodalomelméleti folyóiratban nagy vitát kavaró tanulmányt publikál *(L'Autofiction, un genre pas sérieux)*, amely a Doubrovsky-féle önfikció fogalmára alapozva vitába száll Philippe Lejeune és Gérard Genette önéletrajzról megfogalmazott dogmáival.

> maguk a naplók is tele vannak lyukakkal. A kiadott anyagon nem látszik, hogy az időbeli ugrások mögött elveszett, meg sem írt, vagy csak nem közölt oldalak vannak. Az egész homályosnak tűnik."[43]

Majd ki is mondja:

> „Ezekkel a hézagokkal együtt, mintegy azokon át írom ezt a történetet, amely nem Paula M. Becker élete, nem az, amit tényleg megélt, inkább csak nyom, valami, amit ebből az életből egy évszázaddal később érzékelek."[44]

Intimből a kollektív felé. Sorozatok

A Darrieussecq által létrehozott életrajz az intimből a kollektív felé való elmozdulásában hozza felszínre azokat a sorozatokat, amelyek a mai olvasó számára fogódzót nyújtanak a nagyjából százévnyi történés megértéséhez. Ilyen sorozatokká állnak össze a már említett női emancipálódásról, a modern művészetekről, illetve a náci Németországról szóló gondolatmenetek. A sorozatok egyébként mindig egy teljesen ártatlannak tűnő jelenetből bomlanak ki, s szinte mellékesen vezetik a szöveget fejezetről fejezetre a végső apoteózis felé, az *Entartete Kunst*ról szóló kulcsfontosságú epizódig. Ez az epizód egyébként nemcsak a tények közlése miatt olyan fontos, de a felidézett festmények finom elemzése okán is, hiszen rávilágítanak arra, miért válhatott az elfajzott látásmód és annak deleuze-i értelemben vett *nomád* szubjektuma saját írói-alkotói, etikai és esztétikai programmá.

Lássuk néhány példa alapján, milyen sorozatok jönnek létre a náci Németországra tett utalásokkal. A kiindulópont egy kizoomolt életkép, például amikor Paula egy egész délutánon át Worpswede egy homokos és hangafüves tájékán önfeledten Knut Hamsunt olvas:

> „1900. A világ fiatal. Knut Hamsun madarakról és nyári szerelmekről ír, fűszálakról, nagy erdőkről. *Az Éhség* zseniális írója még nem az a náci, aki saját Nobel-díját Goebbelsnek ajándékozza. Még hinni lehet Pán isten és a Természet uralmában, a jelen pillanatában."[45]

43 Darrieussecq, 2016. 49.
44 Darrieussecq, 2016. 50.
45 Darrieussecq, 2016. 20.

Majd a Nietzsche-utalás, akit „akkor még nem sajátítottak ki a borzalmasok".[46] Vagy egy másik erőteljesebb sorozat, amely a két barátnő, Paula és Clara kecskefejésével indul az őszi napéjegyenlőség éjjelén, aztán a Rilkének felkínált „fekete tej", majd Paul Celan *Halálfúgá*jának kezdő sorai:

> „»Napkelte korom teje este iszunk
> és délben iszunk és reggel iszunk és éjszaka téged
> iszunk csak iszunk csak
> és sírt ásunk a szelekbe feküdni van ott hely
> [...]«
> Ezt Celan Auschwitz felszabadítása után három hónappal írta. Ez a költemény, mint tanúságtétel ott foglal helyet a legnagyobbaké mellett, Primo Lévi, Élie Wiesel és Charlotte Delbo. Költemény, amely megváltoztatja olvasóját."[47]

És amikor Darrieussecq „meridiánról" beszél:

> „Egy meridián húzható Rilke és Celan közé. A meridiánok a bolygón vonalakat rajzolnak ki. A Rilke-pontból a Celan-pontba hidat feszítenek Németország fölé. A németet egy másik németre fordítják. A német nyelvet másfelé terelik, ott mentik meg. Rilke [...] a cseh Prágában születik 1875-ben; Celan Romániában, a bukovinai Cernowitz-ban, 1920-ban. Rilke és Celan közt pedig ott van *az, ami megtörtént*. Így nevezi Celan az európai zsidóság elpusztítását. Az egyiktől a másikig megváltozott Németországban a halál."[48]

De felfigyel az *undeutsch* jelentésbeli változására is: a kifejezés, amit Otto Modersohn Rilkére utalva 1901-ben használ, harminc év múlva a náci kultúrpolitika hívószava lesz, „a nem árja, a nőies, a dekadens, a zsidó szinonimája. 1933-tól a nácik *undeutsch* könyveket égetnek: Zweig, Freud, Brecht, Marx, Remarque, Heine, Gide, Proust, Romain Rolland, Barbusse, Dos Passos, Hemingway, Gorkij..."[49]

Az életrajz ötödik fejezetében szintén ilyen váratlanul, minden átmenet nélkül bukkan fel kurzívval szedve, előbb franciául, majd németül az elfajzott szó a „Paula mint *degenerált*, *entartet*"[50] szóösszetételben, mégpedig közvetlenül a már idézett Folkwang Múzeumbeli jelenet után, amikor is Darrieussecq az alagsorban

46 Darrieussecq, 2016. 20.
47 Darrieussecq, 2016. 38–39.
48 Darrieussecq, 2016. 40.
49 Darrieussecq, 2016. 65.
50 Darrieussecq, 2016. 113.

a múzeum kissé feszengő konzervátora és az esseni Német-Francia Kulturális Központ vezetője társaságában megpillantja az 1907-es kaméliaágas portrét, amit a náci rezsim pellengérre állított és elfajzottnak titulált. Ezután a könyv egyik utolsó szakaszában szikáran beszámol Paula Modersohn-Becker további hetven képének elkobzásáról, amelyek a náci tisztogatás következtében lekerültek a német múzeumok falairól. Ugyanabban a bekezdésben viszonylag hosszan idéz a korabeli sajtóból:

> „Komoly csalódás a halála után ünnepelt worpswedei festőnő. Látásmódja oly kevéssé nőies, oly nyers. [...] Munkája sértés a német nőre és a paraszti kultúrára nézve. [...] Hol van az érzékenység, a nőiség, az anyai? [...] Színek és idióta figurák undorító keverékét látom, parasztokat, beteg, degenerált gyerekeket, az emberiség söpredékét."[51]

Ez az 1935-ös cikk, ha jól meggondoljuk, értékítéletére nézve egybevág Otto Modersohn több mint harminc évvel azelőtti naplóbejegyzéseivel 1903-ból:

> „[...] Utál mindent, ami konvencionális, most meg abba a hibába esik, hogy azt kedveli, ami szögletes, csúnya, bizarr, kemény. Színei nagyszerűek – de a forma? A kifejezés! A kezek olyanok, mintha kanalak lennének, az orr, mint valami kukoricacső, a szájak pedig, mintha sebek lennének, csupa idióta arc. Ráadásul mindent kitölt. [...] Persze semmi értelme tanácsot adni neki, falra hányt borsó."[52]

Vagy 1905-ből:

> „Óriási érzéke van a színekhez – de ez a festészet rikító, nem harmonikus. Csodálja a primitív festményeket, ami nagyon rosszat tesz neki – a művészi festményekre kellene koncentrálnia. Egyesíteni akarja a formát és a színt – de semmi esély, hogy sikerül neki így, ahogyan belekezdett. [...]"[53]

51 Darrieussecq Tim Colstruptól veszi át ezt az idézetet a benne lévő kihagyásokkal együtt.
52 Darrieussecq, 2016. 83.
53 Darrieussecq, 2016. 94.

Darrieussecq Paula sajátos látásmódjáról

Darrieussecq biográfusként jelentős művészettörténeti munkát végez: feltárja, hogy az 1900 és 1906 közötti időszakra eső négy párizsi tanulmányút milyen szakmai felfedezéseket tartogat Paula számára, a rajongást Matisse, Gauguin és Cézanne iránt, hogy Paulának Párizsban nyílik először alkalma meztelen modell után rajzolni és festeni, anatómiaórákra járni, s hogy Zola híres, Cézanne-inspirálta *Mestermű* című regényét olvassa. A worpswedei művésztelep számára, amely egyébként a német művészeti akadémizmussal szemben függetlenedni vágyó fiatal festők kezdeményezésére jött létre, sokkoló Paula modernsége. Amit a rajztudás hiányának vélnek, nem más, mint intim, közelhajoló látásmód, amit Riegl, Worringer és Maldiney nyomán Deleuze és Guattari a *Mille plateaux*-ban *haptikusnak* nevez. A geofilozófiai traktátus utolsó platója – „A sima és a bordázott"[54] – a nomád (azaz barbár, gótikus és modern) művészet definiálásának szándékával két egymással szembenálló percepciós tér lehetőségét veti fel: az optikai, bordázott teret szemben a haptikus, sima térrel. A kéz és a szem egymáshoz való viszonya ebben a szembenállásban egy komplexebb vizsgálat lehetőségét ígéri és felülkerekedést a vizuális/manuális oppozícióján, ahogy ez a *Mille plateaux* után egy évvel a Bacon-könyvben, *Az érzet logikájá*ban megfogalmazásra kerül:

> „Több aspektusát kellene megkülönböztetni a kéz valőrjeinek: a digitálist, a taktilist, a tulajdonképpeni manuálist és a haptikust. [...] Végül pedig azokban az esetekben beszélünk haptikusról, amikor már nincs egyértelmű alárendeltség egyik oldalon sem [...], hanem maga a látás fedez fel önmagában egy tapintó funkciót, amely az ő sajátja, és csak hozzá tartozik, és amely különbözik az optikai funkciójától."[55]

Darrieussecq jellemzően a női, közelhajoló nézéssel, a „közeli tekintettel"[56] azonosítja ezt a haptikus percepciót, amellyel szinte minden női szereplőjét felruházza.

De mit jelent Paula Modersohn-Becker esetében ez a haptikus (és nem optikai) látás? Nem véletlen, hogy a párizsi kiállítás a tekintet intenzitása köré szerveződik, ezzel rámutat a portré-műfaj jelentőségére az életmű egészében. Ez az

54 Deleuze, Gilles – Guattari, Félix: *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2.* Paris: Minuit, 1980. 592–625.
55 Deleuze, Gilles: *Francis Bacon. Az érzet logikája.* (Fordította: Seregi Tamás.) Budapest: Atlantisz, 2014. 163–164.
56 Deleuze, 2014. 140.

(optikai teret leromboló) intenzitás ugyanis, ahogy Jean-Luc Nancy[57] figyelmeztet erre a portréról szóló két szép esszéjében, felszámolja, elnyeli, magába szívja a modellt. Paula lányokról, asszonyokról, csecsemőkről készít portrékat, ahogy Darrieussecq fogalmaz, „igazi nőket", végre valahára „nőket puszta meztelenségükben, megfosztva minden férfitekintettől", „igazi csecsemőket",[58] néha tájképet vagy csendéletet, de minden esetben jellegzetes, „alacsony szögből",[59] alulról, alulnézetből. Az 1902-es portrék kapcsán Otto találóan mondja, hogy Paula az „égre festi portréit", amit ő a „naivitás és egyszerűség" jeleként értelmez.[60] De nem annyira naivitásról van szó, inkább a stabil geometriai rögzítések és egyensúlyok kibillentéséről, kísérletezésről, amely a perspektíva lebontására irányul.

Francis Bacon festményeinek összefüggésében mondja azt Deleuze, és ez Paula esetében is helytálló megállapításnak tűnik, hogy „kiemeli, elkülöníti az Alakot".[61] Paula például ezt az elemelést vagy visszavonást a tekintet intenzitása következtében éri el, ugyanis csökken a távolság festő és modellje között. Ezzel a technikával igyekszik lehántani képeiről azt a hagyományos narratív és illusztratív keretet (az egyszerű hasonlóságot), amely gyakorta pátosszal vagy csöpögős szentimentalizmussal tompítja, mert kanalizálja, az ábrázolásban rejlő „katasztrófát",[62] s amely a helyi paraszti életet csak romantikus romlatlanságában tudja ábrázolni. Paula Modersohn-Becker viszont egyéni ecsetkezelésével, sajátos közelnézésével, színérzékével kivonja ezeket a figurákat a történetek felőli megértés alól, ahogy egyébként saját magát is az 1906 és 1907 között keletkezett mintegy húsz önportrén. Nem kényszeríti modelljeire a festő narratíváját, éppen csak elhelyezi őket, megteremti ottlétüket, mint egy szenzációtömböt, sokszor egy véletlenszerű, oda nem illő gesztussal vagy tárggyal, egy naranccsal, gömbbel, virággal a kézben.

Ez a képi megfogalmazás van ekkora hatással Darrieussecqre, amikor megpillantja a *Fekvő anya gyermekével* című sorozat egyik festményét, amit a rendkívül termékeny, utolsó párizsi hónapok alatt fest, és amit a *Brémai Újság* 1935. augusztus 28-i száma elfajzottnak titulál. A kép (nyilvánvalóan egy nő alkotása) olyan pozitúrában ábrázolja a gyermekét szoptató anyát, amilyenre csak az képes,

57 Nancy, Jean-Luc: *Le regard du portrait*. Paris: Galilée, 2000. Uő: *L'autre portrait*. Paris: Galilée, 2014.
58 Darrieussecq, 2016. 114.
59 Darrieussecq, 2016. 73
60 Darrieussecq, 2016. 74.
61 Deleuze, 2014. 11–13.
62 Deleuze, 2014. 94–96.

aki belülről ismeri a női test anatómiáját, fizikáját, biológiáját, a női létezés természetét, aki kellő empátiával átérzi a szoptatás fáradalmát. Az akadémikus Madonna-ábrázolásokkal szakítva egy radikálisan új üzenetet fogalmaz meg az anyaságról, a nőiségről, a kettő szinergiájáról. Lehánt róla minden magasztos érzést, minden fennköltséget, pátoszt. Ugyanúgy, mint a worpswedei parasztasszonyok és gyermekek portréi esetében, itt sem esztétizálja, nem idealizálja az anya-gyermek kapcsolatot. A kép mondhatni nem ábrázol, csak megjelenít, azaz a maga egyszerűségében adja vissza anya és gyermeke mély és magától értetődő intimitását, minden erotikus túlfűtöttség vagy pózolás nélkül: az anya a maga csöndes meztelenségében az oldalán fekszik, kissé felhúzott térdekkel, magzati pózban szoptat, karján nyugszik a csecsemő feje, testük egymáshoz közel, mégsem fuzionálva.

> „[...] De ki volt ez a művész, honnan a tudása a szoptatásról? Mert hát most láttam először, hogy így ábrázolja valaki a szoptatást, abban a kényelmes pózban, amit az idő tájt még biztosan nem tanítottak a szülőotthonokban, és a Szűz a gyermekkel képeken sem: az anya nem ülőhelyzetben, elnehezült karján a gyermekkel, hanem közvetlenül a gyermek mellett fekve. Tejszerű álmosság, tejbuborék, kettejük melegsége."[63]

Önarcképeit szintén ez a haptikus látásmód teszi különlegessé. A már említett *Önarckép kaméliaággal* esetében a színeljárás: az ellenfényben ugyanis kivehetetlennek, sötétnek és idegennek látszik a portrén megjelenő arc, sem a festő, sem a festmény szemlélője nem látja, nem ismeri fel, hiszen a szemből érkező fény mindkettőjüket elvakítja. Ez vezet az optikai tér összeomlásához, a kép megdöbbentő kolorizmusához, azaz színmoduláláshoz. Ahogy Deleuze fogalmaz: „Amit haptikus látásnak nevezünk, az éppen a színeknek ez az értelmezése".[64] Azaz maga a színérzék. Az *Önarckép a hatodik házassági évfordulóra* esetében a haptikus viszony a kép önfikció jellegéből fakad. Ez a kép az a félakt portré, amin Paula, nyakában az elmaradhatatlan borostyánsorral, terhesnek festette meg magát, noha a kép pontos datálása miatt nyilvánvaló, hogy akkor még nem volt várandós. „Az önarckép mint önfikció"[65] – mondja Darrieussecq.

> „A gesztus, ahogy levetkőzik, ahogy vászna elé áll, ahogy odalép: ez itt a bőröm, megmutatom a hasam, és azt, hogyan kapnak formát a

63 Darrieussecq, 2016. 109–110.
64 Deleuze, 2014. 160.
65 Darrieussecq, 2016. 118.

melleim, a köldököm... Egy női aktportré, egymagában, magamagával és a művészet történetével..."[66]

Az életrajz mint „közös atelier". Közvetett szabad beszédben

Darrieussecq korábbi és később keletkezett fikciós szövegeiben gyakran él a *közvetett szabad beszéd* eszközével, amely elmossa a határokat a megszólaló szereplők és síkok között.[67] Az idézőjelekkel határolt szövegből, ahol világosan egymáshoz rendelhető beszélő és gondolat, olyan közegbe csúszunk, ahol összekeverednek az auktoritások, a felbukkanó gondolat – feminizmusról, nácizmusról, a német és francia ember különbségéről, művészetről, bármiről – nem tartozik szorosan senkihez, hacsak nem ahhoz a kollektív térhez, amely immár az olvasás közös műhelye. A modern regény vívmányának tekintett szabad függő beszéd, amely Gilles Deleuze és Félix Guattari geofilozófiájában is kitüntetett szerepet játszik, amellett, hogy deterritorializálja az uralkodó beszédet és minorizálja annak szubjektumát, *kognitív disszonanciát* teremt az olvasóban, és általa a részesedés, az empátia, az involválódás lehetőségét. E tekintetben tehát Darrieussecq saját írói eszközeivel éppen azt éri el, azt *teszi*, amit Paula Modersohn-Becker korszakalkotó vásznain: minorizálja figuráit, hangot és alakot kölcsönöz annak, akinek vagy aminek nincs hangja, például a *Malacpúder*beli kocának, amit Deleuze „hiányzó népnek"[68] hív a szintén „elfajzott" művész, Paul Klee nyomán.

Darrieussecq tehát szakít a hagyományos életrajzokra jellemző lineáris történetmesélés konvenciójával. Az öt fejezetből álló rövid könyvet egymástól üres sorokkal elválaszott, néha csak egyetlen mondatból álló bekezdések alkotják:

66 Darrieussecq, 2016. 118.

67 A francia *discours direct*, *indirect* et *indirect libre* magyarul többféle változatban fordul elő: egyenes/függő/szabad függő beszéd, *közvetlen/közvetett/közvetett szabad*, *közvetlen/kapcsolt közvetett/szabad közvetett* beszéd, egyenes/kapcsolt/kapcsolt. Emellett olyan kifejezésekben is a *discours indirect libre* köszön vissza, mint *átélt beszéd*, *átképzeléses függő beszéd* stb. Lásd Kocsány Piroska recenzióját: Murvai Olga: *A szabad függő beszéd szövegnyelvészeti vizsgálata.* Bukarest: Kriterion, 1981. című munkáról. https://acta.bibl.u-szeged.hu/35603/1/szemiotikai_003_170-174.pdf

68 Paul Klee 1924-es beszéde a jénai Művészegyletben rendezett kiállítása alkalmából. Paul Klee: Leben und Werk in Dokumenten. Über die moderne Kunst. (Fordította: Tandori Dezső.) In: Félix Klee: *Paul Klee.* Budapest: Corvina, 1975. 151–164. Lásd még: Deleuze, Gilles – Guattari, Félix: *Mi a filozófia?* (Fordította: Farkas Henrik.) Budapest: Műcsarnok könyvek, 2013. 93. és 96., valamint Deleuze, Gilles: *Az Idő-kép. Film 2.* (Fordította: Kovács András Bálint.) Budapest: Palatinus, 2008. 260–261.

felvillantott tények, színek, érzetek, megannyi „flash",[69] helyenként csillagok között elkülönített gondolati egységekkel. Töredékes és heteroklit anyag, ám a kronologikus tömböknek köszönhetően a levelek és naplók mentén hitelesen mutatja meg Paula életének legintenzívebb, nagyjából nyolc-kilenc évet felölelő időszakaszát, Paula Worpswedebe érkezésétől (1898) hirtelen haláláig 1907-ben. Követi Paulát berlini, párizsi utazásai során, s a szikár tényeken túl érzékelteti a szabadságra, fényre és levegőre vágyó nő és művész vívódásait. Heterogén jellege abból fakad, hogy a festőnő életével párhuzamosan az író és biográfus alkotói világába is betekintést nyerünk.

Az életrajz egyszerre ad teret egy egyes szám harmadik és egy egyes szám első személyben megszólaló biográfusnak, aki jelenlétével és megfigyeléseivel (rácsodálkozásaival) saját magához igazítja Paula Modersohn-Becker élettöredékeit. Ezzel mintha metaszövetet húzna a biográfia fölé, vagy még inkább, magukat a dokumentumokban fellelt életrajzi tényeket gyúrja azonos természetűvé saját tapasztalatával és a szövegben mozgósított hatalmas történelmi, művelődéstörténeti, kultúrtörténeti és művészeti anyaggal. S mindezt jelen időben teszi. Darrieussecq keze nyomán maga e jelen időben megírt biográfia lesz a történeteket federáló „közös műhely",[70] *atelier*, az itt és most jelenében megalkotott együttes jelenlét. Az, amire finom érzékkel felfigyel Rilke összefüggésében:

> „Rilke nem a kedvenc íróm. Ő nem Kafka, aki kortársa volt. Kafka nem tudom, hogyan, de megírta azt, amit megírt. Rilke esetében látom, ami nehéz volt neki, látom sikereit, győzelmeit, látom a szűkösséget. Látom a munkát, a szép és nehéz munkát. Azt mondanám, közös a műhelyünk.
> Paula felért hozzá ebben a műhelyben. Talán az egyetlen nő, akire így tekintett és akit szeretett ebben az egyenlőségben."[71]

Ez a közös *atelier* ebben az esetben az írás, az élet- és önéletírás helye, ahol folytonosan deterritorializálódnak, kihajtogatódnak és egymás mellé rendeződnek életek, utazások, tudások, művészetről való gondolkodás. Az élet és írás közti rés Darrieussecq munkájában nemhogy befoltozódna, inkább egyre tágasabbá (fényesebbé) válik, hogy szabadon áramoljon benne minden élet (Pauláé és mindenki másé, az olvasóé is), minden írás, s a közte lévő több mint száz év. Eltérő jellegű szövegek hullámoznak az írás e közös terében: naplókból, levelekből vett

69 Darrieussecq használja ezt a kifejezést az idézett Kaprièlian-interjúban.
70 Darrieussecq, 2016. 135.
71 Darrieussecq, 2016. 135.

pontos idézetek, idézőjelben, de minden bibliográfiai hivatkozás nélkül. Sokszor nem tudni, ki beszél, Paula, Rilke, a biográfus, vagy Paula M. Becker életébe behatoló írónő, aki néz, lát, megért, értelmez, azaz maga is elrendeződik ebben a többszörös anyagban.

2023. január 23-án volt *Max Simon Nordau* (1849, Pest – 1923, Párizs) zsidó orvos, újságíró, teoretikus halálának 100. évfordulója. Legismertebb munkája, amit megjelenését követően azonnal több nyelvre is lefordítottak, az *Entartung* (1892), amelyben pszichiátriai aspektusból vizsgálta korának avantgárd művészetét, egyfajta kórós elmeállapotnak nyilvánítva azt. A hitleri Németországban éppen ennek a munkának az eszmei alapvetésére támaszkodva született meg az entartete Kunst („elfajzott művészet") koncepciója, amely alapján a náci propaganda két párhuzamos kiállítást rendezett 1937-ben: „Elfajzott művészet", illetve „Nagy Német Művészeti Kiállítás" címmel.

Az Országos Rabbiképző – Zsidó Egyetem és a Szegedi Tudományegyetem Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kara 2023 szeptemberében Budapesten háromnapos interdiszciplináris konferenciát rendezett, amelyen a szakmájuk legjobbjai: filozófusok, esztéták, pszichológusok, történészek, nyelvészek, művészettörténészek, irodalmárok, zenekutatók, filmesztéták foglalkoztak az „elfajzott művészet" kérdésével, a legkülönfélébb aspektusból.

A konferencia előadásaiból született kötet alapvető fontosságú mindazon kutatások számára, amelyek ezzel a kérdéssel kívánnak foglalkozni, vagy akár csak tovább akarják gondolni, mit jelenthet a mai kultúrában az „elfajzottság" fogalma, mivel a jelenség képlékeny autoriter közegben éppúgy feltűnik, mint liberálisban, baloldaliban csakúgy, mint jobboldaliban. A kérdés aktualitását jól mutatja, milyen könnyedén változtatja arcát, attól függően, hogy faji, vallási, esztétikai vagy politikai ítéletre van igény.

ISBN 978-963-688-017-0
9 789636 880170